







DIE CHRISTLICHE KUNST

DREIZEHNTER JAHRGANG 1916/1917

F. BRUCKMANN A.G., MÜNCHEN

DIE CHRISTLICHE KUNST

MONATSCHRIFT
FÜR ALLE GEBIETE DER CHRISTLICHEN KUNST
UND DER KUNSTWISSENSCHAFT SOWIE FÜR
DAS GESAMTE KUNSTLEBEN



IN VERBINDUNG MIT DER

DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN VON DER

GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST
GMBH

MÜNCHEN



By

INHALT DES DREIZEHNTEN JAHRGANGES

(Die kleineren Ziffern bezeichnen die Seitenzahlen der »Beilage«)
Abkürzungen hinter den Künstlernamen: Arch. = Architekt; Bildh. = Bildhauer; M. = Maler; Glm. = Glasmaler

A. LITERARISCHER TEIL

I. GRÖSSERE ABHANDLUNGEN

II. BERICHTE ÜBER AUSSTELLUNGEN (vgl. auch IV.)



III. KLEINERE AUFSÄTZE

IV. VON KUNSTAUSSTELLUNGEN, SAMMLUNGEN, KUNSTVEREINEN, MUSEEN

V. KÜNSTLERISCHE WETTBEWERBE

VI. MITTEILUNGEN ÜBER SONSTIGES KUNSTSCHAFFEN

VII. PERSONALNOTIZEN

VIII. BESPROCHENE BÜCHER

IX. VERSCHIEDENES

B. REPRODUKTIONEN

I. KUNSTBEILAGEN:

II. ABBILDUNGEN IM TEXT:

Illustrationen zu kunsthistorischen Aufsätzen:









XIII. JAHRGANG

OKT. 1916—SEPT. 1917

I. OKTOBER 1916

HEFT 1

EINZELHEFTE M. 1.40

INHALT:

MONATSCHRIFT·FÜR·ALLE·GEBIETE·D·CHRISTLICHEN KUNST·DER·KUNSTWISSENSCHAFT·SOWIE·FÜR·DAS GESAMTE·KUNSTLEBEN·

IN·VERBINDUNG·MIT·D·DEUTSCHEN·GESELLSCHAFT FÜR·CHRISTLICHE·KUNST·HERAUSGEGEBEN·VON·D· GESELLSCHAFT·FÜR·CHRISTL·KUNST GMBH MÜNCHEN



Frid. Kunz p. Galerie 3113 GES. F. CHR. K., MCHN.

S. CAECILIA VIRGO MARTYR



ALBERT FIGEL SANITAS

Glasgemälde für die Städt. Ortskrankenkasse in München, ausgeführt von der Kgl. Bayer. Hofglasmalerei Franz X. Zettler in München, 1912. — Text S. 14

KIRCHLICHE BESTIMMUNGEN ÜBER DIE BILDER IM GOTTESHAUSE

Von S. STAUDHAMER

Die Haltung, welche die katholische Kirche gegenüber der Kunst im Gotteshause einnimmt, findet ihren verbindlichen Ausdruck in dem am 3. und 4. Dezember 1563 über die religiösen Bilder in der Kirche festgestellten Beschluß der 25. (letzten) Sitzung des Konzils zu Trient. Der Wortlaut des Beschlusses möge hier folgen.

»Die hl. Synode befiehlt allen Bischöfen und allen, welchen das Lehramt und die Seelsorge obliegt, die Gläubigen zu unterweisen . . . ., daß die Bilder Christi, der jungfräulichen Gottesmutter und der anderen Heiligen in den Kirchen zumal zu halten und aufzubewahren sind und daß ihnen die schuldige Ehre und Huldigung erwiesen werden soll; nicht als ob geglaubt würde, es wohne ihnen etwas Göttliches inne oder eine Kraft, um derentwillen sie zu verehren wären, oder als ob etwas von ihnen zu erbitten wäre, oder als ob man auf die Bilder Vertrauen haben müßte, wie es ehedem bei den Heiden geschah, welche auf die Götzenbilder ihre Hoffnung setzten, sondern weil die Ehre, welche man ihnen bezeigt, sich auf die Dargestellten bezieht, so daß wir durch die Bilder, die wir küssen und vor denen wir das Haupt entblößen und uns niederwerfen, Christum anbeten und die Heiligen, deren Abbilder sie sind, verehren: — wie das durch die Beschlüsse von Konzilien, insbesondere des zweiten Konzils von Nizäa gegen die Bilderstürmer festgesetzt worden ist.«

»Aber auch das sollen die Bischöfe fleißig lehren, daß durch Gemälde und andere Darstellungen der Geschichte der Geheimnisse unserer Erlösung das Volk unterrichtet und in der Erinnerung und ständigen Wiederauffrischung der Glaubensartikel gefestigt wird; dann auch, daß man aus allen heiligen Bildern großen Nutzen ziehe, nicht allein weil das Volk an die Wohltaten und Gnaden gemahnt wird, welche ihm von Christus verliehen sind, sondern auch weil den Gläubigen Gottes Wunder durch die Heiligen und deren heilsame Beispiele vor Augen gestellt werden, damit sie um ihretwillen Gott preisen, ihr Leben wie ihren Wandel nach deren Vorbild einrichten, zur Anbetung und Liebe Gottes und zur Frömmigkeit angespornt werden. . . . Sollten sich irgendwelche Mißbräuche in diese heiligen und heilsamen Gepflogenheiten eingeschlichen haben, so wünscht die hl. Synode lebhaft deren gänzliche Beseitigung, so daß keine Bilder einer falschen Lehre aufgestellt werden und keine, welche den Ungebildeten



ALBERT FIGEL — KAMPF

Farbiger Entwurf zu einem Glasgemälde. — Text S. 14

Anlaß zu einem gefährlichen Irrtum geben. Falls es also hin und wieder geschieht, daß Geschichten und Erzählungen der Heiligen Schrift, wenn das für das ungelehrte Volk förderlich ist, figürlich dargestellt werden, so werde das Volk belehrt, daß die Gottheit nicht deshalb abgebildet wird, als ob sie mit leiblichen Augen gesehen oder mit Farben und Formen zur Anschauung gebracht werden könnte. Ferner soll jeder Aberglaube in der Anrufung der Heiligen, in der Verehrung der Reliquien und in der religiösen Verwendung der Bilder beseitigt, aller schändliche Gewinn ausgemerzt, endlich jegliche Schlüpfrigkeit vermieden werden, so daß Bilder von frechem Sinnenreiz nicht gemalt noch geschmückt werden und die Menschen die Feier der Heiligen und den Besuch der Reliquien nicht zu Schwelgereien und Trinkgelagen mißbrauchen, als ob die Festtage zu Ehren der Heiligen durch Luxus und Leichtfertigkeit zu feiern wären. Schließlich sollen die Bischöfe in bezug auf diese Dinge soviel Fleiß und Sorgfalt anwenden, daß nichts Ordnungswidriges oder verkehrt und in Übereilung Eingerichtetes, nichts Unheiliges und nichts Schändliches zutage trete, da sich doch für das Haus Gottes Heiligkeit geziemt. Da-



ALBERT FIGEL RUNDFENSTERSKIZZE: KRIEG
Farbiger Entwurf. Im Besitze des Verbandes deutscher Glasmalereien, 1915. — Text S. 14

mit dieses sicherer beobachtet wird, hat die hl. Synode verordnet, daß es niemandem erlaubt ist, an irgendeinem Orte oder einer Kirche, auch einer wie nur immer exemten, ein ungewöhnliches Bildnis aufzustellen oder aufstellen zu lassen, wenn es nicht vom Bischof gebilligt ist. . . .«

Soweit das Konzil von Trient. Mit der am Schluß angeführten Bestimmung hängt das Dekret Urbans VIII. vom 2. Oktober 1625 eng zusammen, das verordnet, daß keine Bilder von im Rufe der Heiligkeit oder des Martyriums verstorbenen Personen in öffentlichen oder privaten Oratorien oder in Welt- bezw. Klosterkirchen aufgestellt werden dürfen.

Die Bestimmungen des Tridentinums umfassen im Grunde alles, was kirchlicherseits von den bildlichen Darstellungen im Gotteshaus verlangt wird. Doch enthält die Konstitution des Papstes Urban VIII. von 1642 einige Vorschriften welche im obigen nicht eigens erwähnt sind, in einem Punkte auch den Anschein erwecken könnten, als ob darüber hinausgegangen wäre. Sie verbietet, Bilder des Herrn, der Gottesmutter, der Engel, Apostel usw. in anderer Gestalt oder Kleidung wiederzugeben, als es von alters her gebräulich sei; ferner untersagt sie, in und an Kirchen unheilige oder anderswie Unziemlichkeit und Unehrbarkeit zur Schau tragende Bildwerke aufzustellen.

Sonach legen die kirchlichen Vorschriften



ALBERT FIGEL — ST. MICHAEL (1916)

Rundfenster für die protestantische Kirche St. Johannes in München, ausgeführt von der Glasmalerei Adolf von der Heydt in München, 1916. — Text S. 16

nur das fest, was sich für den Katholiken von selbst versteht, weil es logisch aus der Sache hervorgeht, nämlich aus der Lehre von der Verehrung Gottes und der den Heiligen schuldigen Verehrung und aus der vernünftigen Anwendung dieser Lehre auf das Bedürfnis der Menschen nach bildlicher Darstellung des Unsichtbaren und unserer Herzensempfindungen. Aus den festgelegten Bestimmungen erwächst der Kunst, deren Gebiet ja von ihnen unberührt bleibt, nicht die leiseste Einschränkung.

Die religiösen Tatsachen und Lehren bleiben in ihrem Wesen gleich, auch die inneren Ziele der Kunst ändern sich nicht, aber ihre Ausdrucksweisen unterliegen einem unaufhaltsamen Wandel. Diese Stetigkeit des geistigen Gehaltes im ununterbrochenen Wechsel seiner sinnlichen Verbildlichung hat zur Folge, daß die christlichen Kunstwerke dem Geiste und Herzen des Gläubigen jederzeit gleich verständlich bleiben, sobald man sich an ihrer formalen Kunsteinkleidung zurechtgefunden. Man möchte meinen, daß letzteres einer geschichtlich geschulten Menschheit, wie der unsrigen, nicht schwer fallen müßte. In Wirk-



ALBERT FIGEL — CARITAS IM DIENSTE DES KRIEGES

Rundfenster für die protestantische Kirche St. Johannes in München, ausgeführt von der Kgl. Bayer. Hofglasmalerei Ostermann & Hartwein in München, 1916. Stiftung Sr. Majestät des Königs Ludwig III. von Bayern. — Text S. 17

lichkeit jedoch bildet die Zweiteiligkeit im religiösen Kunstwerke namentlich in den Kreisen der, wie man meinen möchte, zunächst Berufenen den Anlaß vielfachen Mißverstehens und weit auseinandergehender Werturteile über die Schöpfungen sowohl früherer Perioden, als auch der jüngsten Vergangenheit und der Gegenwart. So kommt es vor, daß in der breiten Künstlerschaft, von der ein Teil die religiösen Werte in einem Kunstwerk nicht richtig zu würdigen vermag oder dazu nicht willens ist, religiös abzulehnende Arbeiten hoch eingeschätzt und in den Ausstellungen gezeigt werden. Anderseits entgehen Kunstfreunde nicht immer der Gefahr, sich von gewissen, auf dem Kunstgebiet liegenden, Eigenheiten eines Werkes in der religiösen Einschätzung desselben leiten und wohl auch irreleiten zu lassen, so daß sie eine Arbeit, die objektiv genommen religiös befriedigt, als religiös unzulässig bezeichnen, weil ihnen die angewandte künstlerische Ausdrucksweise ungewohnt ist oder sonst nicht behagt. Dem Künstler muß daranliegen, die von ihm dargestellten Gedanken richtig und warmherzig zu erfassen und mit sinngemäßen Kunstmitteln sichtbar zu machen; er muß darauf bedacht sein, daß das Kunstwerk seinen



ALBERT FIGEL, SKIZZE ZU EINEM DER 4 ORNAMENTFENSTER, WELCHE ZU DEN AUF S. 4 UND 5 ABGEBILDETEN RUNDFENSTERN GEHÖREN
Text S. 13ff.

kirchlichen Zweck erfülle. Der Kunstfreund muß seinen Spuren ohne Voreingenommenheit folgen, was ihm erst nach sorgfältiger Übung von Aug und Seele gelingen wird. Beide müssen zu einander Vertrauen haben, keiner soll voreilig über den andern richten.

Das Konzil von Trient unterscheidet klar zwischen den Bildern, »die wir küssen und vor denen wir das Haupt entblößen und uns niederwerfen, Christum anbeten und die Heiligen, deren Abbilder sie sind, verehren«, und zweitens solchen Darstellungen, durch welche das Volk unterrichtet, in der ständigen Wiederauffrischung der Glaubensartikel gefestigt und in seinem Wandel religiös beeinflußt wird. Die Bilderverehrung im religiösen Sinn knüpft sich an die erste Gruppe von Darstellungen Gottes und der Heiligen. Solche Bilder geziemen sich für den Schmuck der Altäre und besonderer Andachtsstätten des Gotteshauses; sie erfüllen ihren Zweck am besten, wenn außer den heiligen Personen andere Menschen nicht oder nur soweit in die Darstellung aufgenommen werden, als es zur Verdeutlichung derselben notwendig ist. Es sind die Andachtsbilder im strengen Sinn des Wortes. Für die zweite Gruppe kommen die Wände und Gewölbe des Gotteshauses in Betracht. Eine inhaltlich besonders sorgfältige Auswahl und formal feierliche Behandlung scheint auch bei dieser Gruppe hinsichtlich jener Bilder angezeigt, welche zur Ausschmückung des Presbyteriums dienen oder sich sonst in der Nähe von Altären befinden. Doch bei Darstellungen an den Wänden und Gewölben des Schiffes wird es erlaubt sein, freier zu gestalten und Züge aus dem menschlichen Leben in die Schilderung eines von einer religiösen Idee oder Begebenheit gebildeten Grundgedankens soweit einzubeziehen, als es dem religiös belehrenden, erbauenden, sittlich anregenden Zweck des Bildes zustatten kommt oder wenigstens nicht Eintrag tut. In zusammenhängenden Bilderreihen, die aus dem Alten und Neuen Testament oder der Geschichte eines Heiligen entnommen sind oder irgend einen kirchlichen Grundgedanken veranschaulichen, wird jedes einzelne Bild von der beherrschenden Gesamtidee getragen. Dabei hat der Künstler zu sorgen, daß bei solchen Szenen, die nicht schon aus dem Gegenstande der Darstellung allein, sondern erst durch unsere traditionelle Kenntnis ihrer Deutung als religiöse Bilder zu erkennen sind, was bei vielen Themen aus dem Alten Testament und bei den Parabeln der Fall ist, die Vornehmheit der geistigen Erfassung des Gegenstandes und der Ernst in der Wahl der erhabensten künstlerischen Mittel in dem Beschauer sofort eine Stimmung auslöst, welche ihn aus dem Alltag in das Gebiet des Überirdischen emporhebt [1]).

[1]) Bei einigen Parabeln ist die Darstellung ihrer religiösen Deutung versucht und beliebt worden, am glücklichsten beim Gleichnis von den klugen und törichten

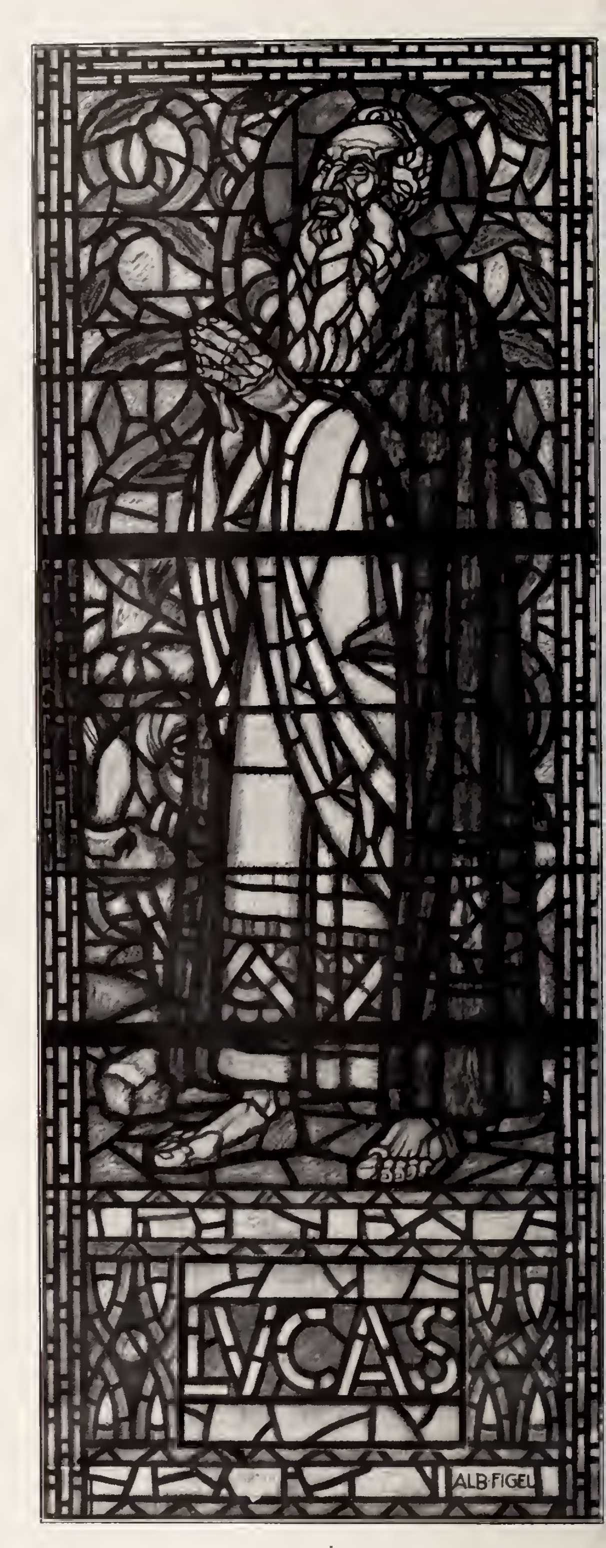


ALBERT FIGEL PREDIGT JOHANNES D. EV.
„Kindlein, liebet einander". Rundfensterskizze von 1916, im Besitze der Glasmalerei Adolf von der Heydt in München. — Text S. 17

Zwar wird die bildende Kunst im Gotteshause, ja auf dem Altare zugelassen und gepflegt, allein mit der Liturgie hat sie nichts zu tun. Sowohl das hl. Opfer, als auch die übrigen priesteramtlichen Handlungen können sich bei gänzlicher Abwesenheit von bildender Kunst vollständig und festlich vollziehen und werden ohne jegliche Rücksicht auf bildende Kunst gefeiert. — Die kirchlichen Behörden haben es in der Hand, bei der Herstellung aller für das Gotteshaus bestimmten Kunstwerke sowohl in bezug auf die Auswahl der Gedanken, als auch hinsichtlich ihrer geistigen Durchführung überwachend, beratend, fördernd und wo es not tun sollte, auch hemmend einzugreifen. Bei all ihren Wandlungen während ihrer schon bald zweitausendjährigen Geschichte ist die christliche Kunst von dieser Seite noch nie beengt, geschweige denn bedroht, wohl aber stets in Schutz genommen worden. Für den Künstler kann es nichts Schöneres geben, als zum Schmucke des Gotteshauses zu schaffen.

Jungfrauen. So berechtigt und in sich wertvoll die Darstellungen ›Christus und der reuige Sünder‹ (Parabel vom verlorenen Sohn) und ›Christus als Sämann‹ (Gleichnis vom guten Samen und dem Unkraut) sind, so ist doch nicht zu verkennen, daß sie den Gewinn an unmittelbarer theologischer Anschaulichkeit durch Verzicht auf den eigenartigen Zauber der volkstümlichen biblischen Erzählung erkaufen müssen.





DIE EVANGELISTEN MATTHÄUS UND LUKAS

Fenster für den protestantischen Kirchensaal im Martinsspital zu München. Entworfen von Albert Figel, ausgeführt von der Kgl. Bayer. Hofglasmalerei F. X. Zettler in München, 1915
Text S. 16





DIE EVANGELISTEN JOHANNES UND MARKUS

Fenster für den protestantischen Kirchensaal im Martinsspital zu München. Entworfen von Albert Figel, ausgeführt von der Kgl. Bayer. Hofglasmalerei F. X. Zettler in München, 1915

Text S. 16

MAX FÜRST

Historienmaler und Kunstschriftsteller

(geb. 15. Oktober 1846 zu Traunstein)

Zum 70. Geburtstag

Der mit mehr als guten Schulvorkenntnissen, auch im Zeichnen schon wohlgeübte Pfarrmesnersohn fand fast gleichzeitig mit dem Algäuer Ludwig Glötzle an der Münchener Akademie bei dem, talentierten Adepten stets so willfährig entgegenkommenden, schaffensfreudigen Johann von Schraudolph ermutigende Aufnahme und volle, fördernde Unterweisung. Nach anderen kleineren Schöpfungen wagte sich Fürst an eine große Szene, wie Moses die Töchter Jethros gegen die rohen Hirten in Schutz nimmt: eine vielbewegte Komposition und Konkurrenzarbeit, die als Ölbild sorgfältig durchgeführt, nicht allein mit der silbernen Akademie-Medaille ausgezeichnet wurde, sondern auch einen auswärtigen Käufer fand. Einige Altarbilder für Inzell und Vachendorf (inzwischen auch die dramatisch wirkende Begegnung des »Drusus mit der Zukunft weisenden Alraune an der Elbe«) ermöglichten die ersehnte italische Reise und einen längeren Aufenthalt zu Rom — worüber damals schon federgewandte, blühende Wanderberichte die Eindrücke und Wahrnehmungen des jungen Scholaren in den Beilagen zur »Augsburger Postzeitung« Kunde brachten. Angeregt durch öfterenKatakombenbesuch entstand das durch schönfühlige Linienwirkung und stimmungsvolles Kolorit hervorragende große Ölbild »Begräbnis einer Märtyrin«, welches, angekauft von dem nachmaligen Monsignore Hermann Geiger (dem damals gefeierten Verfasser der »Lydia«, eines im Stile der »Fabiola« gehaltenen Romans) durch letztwillige Verfügung des Besitzers im hellen, schönen Stiegenhause des Kgl. Max-Josef-Stifts eine bleibende Stelle fand. Bei dem jungen Maler, der sich so namhaft eingeführt, meldeten sich zahlreiche Bestellungen für altbayerische Kirchen, darunter auch mit größeren zyklischen Fresken für Grabenstätt, Bergen, Oberaudorf am Inn und die St. Antoniuskapelle des Minoritenklosters Maria-Eck im Chiemgau[1]) usw. Vier große Wandgemälde fanden von 1879 bis 1883 bei den Karmeliten zu Straubing ihre Stelle; eine Reihe von figurenreichen Ölgemälden gelangte mit den passenden »Werken der Barmherzigkeit« nach dem Bürgerspitale zu Straßburg im Elsaß[2]). — Mit der letzten, umfangreichen Arbeit verlieh Fürst der St. Oswald-Pfarrkirche seiner Vaterstadt Traunstein ihren bleibenden Schmuck mit ungefähr dreißig größeren und kleineren Deckenbildern.

Ein Werk, welches den Künstler lange Zeit durch das Leben begleitete, brachte er, nachdem der Maler schon Pinsel und Palette niedergelegt, mit dem Stift zu bleibender Gestaltung und endgültigem Abschluß: »Die sieben Worte Christi«[3]). Mit wohlerwogener Einsicht wiederholte der Künstler in den sieben Blättern nicht die ganze Leidensgestalt des göttlichen Erlösers, sondern beschränkte den vollen Seelenausdruck auf das in kleiner Medaillonform gegebene hehre »Haupt voll Blut und Wunden«, umrahmt von symbolisch-bildlichen Beziehungen in Arabeskenform auf alttestamentarische Prophetien, christliche Evangelien und Parabeln: ganz in der kontemplativen Weise eines Overbeck und Führich, welchen er auch in der stilisierten Fassung und Akzentuierung der Figuren und Kostüme folgte. Das Vorwort bildet ein ganz im grandiosen Ernste des Buonarotten gedichtetes Sonett, während die exegetische Deutung der Bilder der notwendigsten Kürze sich befleißigt, dem Auge und Gefühle des Beschauers nachhelfend. So ist z. B. das mit göttlicher Milde verzeihende Wort »Sie wissen nicht, was sie tun« nur mit wenigen Zeilen eines David-Psalms, mit dem Tanz um das goldene Kalb und der Steinigung des hl. Stephanus illustriert, während die Gestalten eines höchst charakteristisch gekennzeichneten Schriftgelehrten und eines eifernden Pharisäers die ganze Situation sattsam erklären.

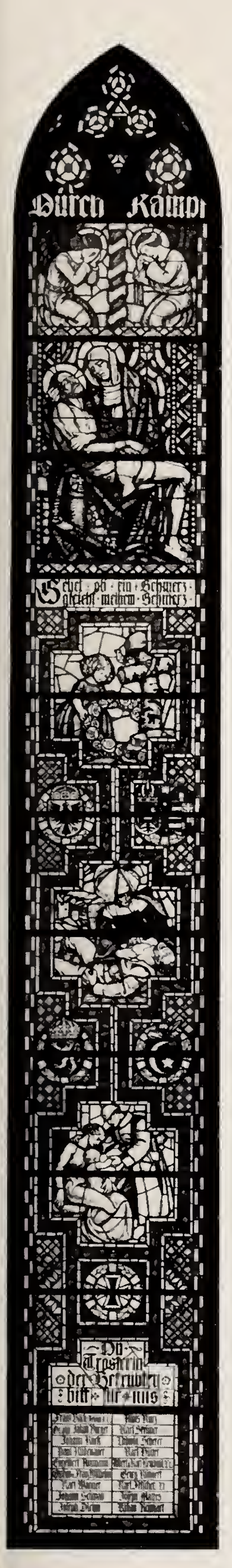
Damit nahm unser Maler Abschied von Stift und Farbe, um sich seinen längst nebenbei gepflegten historischen Volksstudien ganz zuzuwenden, welche hauptsächlich die Gefilde des Traun- und die Gelände des Chiemgaues umfassen. Wie ehedem der fröhliche Maler und Dichter Friedrich Lentner[4]) und bald

[1]) Vgl. 260, »Augsb. Postzeitung«, 16. November 1902.

[2]) Vgl. A. Kuhn, »Allgem. Kunstgeschichte« (Malerei) 1909, III, 2, Seite 1353).

[3]) In Lichtdruckbildern und Text, München-Gladbach 1913, in Kühlens Kunstverlag. Fol. — Vgl. Nr. 9, »Allgem. Ztg.«, 28. Februar 1914, S. 143.

[4]) Friedrich Lentner, geb. 18. Dezbr. 1814 zu München, gest. 23. April 1852 in Meran (vgl. »Allgem. Deutsche Biographie« 1883, XVIII, 265 ff. und »Das Bayerland«, 23. November 1914). Seine im Auftrag des Kronprinzen Maximilian begonnenen kulturhistorischen Studien gingen dann in das Sammelwerk der »Bavaria« über, ebenso die hochverdienstlichen archivalen Arbeiten und Forschungen des mit M. Fürst innig befreundeten langjährigen Traunsteiner Rentamtmanns Hartwig Peetz (geb. 28. März 1822 zu Bayreuth, gest. 17. April 1892 als Regierungsrat zu München),



A. FIGEL. Vgl. Abb. S. 12

darauf der uraltes Rechtsleben und Volkstum erforschende Rentamtmann Hartwig Peetz, ging auch unser Max Fürst mit der sicheren Wünschelrute archivaler Forschung den unterirdischen Wasseradern nach, besah sich, ein rüstiger Wanderer, Berge, Wald und Landschaft, den darinnen hausenden Menschenschlag und dessen Sprachweise, Sitte, Brauch und Tracht und brachte dann umsichtig und getreu seine wohlerworbenen Ergebnisse in passende Form und Fassung, ganz nach dem Vorbilde Anderer, ohne in diesem Gebiet die Segnungen einer historischen Pflanzschule je genossen zu haben.

Eine kleine Harfe begleitete ihn willfährig, rechtzeitig dem Leser die rechte Stimmung vermittelnd: in Summa die heimliche Begabung eines Sonntagskindes. So tat er Einblicke in alle Zeiten, ohne die Reize einschlägiger Fußsteige aufzugeben. Sein Künstlerauge erfaßte das ganze Volkstreiben; die Forschung rekrutierte sich aus allen Fakultäten. Die Ergebnisse wurden bescheiden in Zeitschriften niedergelegt, auch in kleinen Büchlein geborgen, die sich erst schüchtern hinauswagten, aber bald erkennen ließen, daß hier ein vollkommen Stimmberechtigter mitrede. So entstanden die Schriften über die »Kunstdenkmale und Reste im Chiemgau« (1883), die »Geschichte der St. Oswaldkirche in Traunstein« (1884), der Bericht über »Robert von Langers Fresken in dessen ehemaligem Schlößchen zu Haidhausen« (1889); der reich illustrierte »Rückblick auf Traunstein im neunzehnten Jahrhundert« (1900) und als Hauptwerk das »Biographische Lexikon über die denkwürdigen Persönlichkeiten aller Zeiten aus dem Gebiete zwischen Inn und Salzach« (München 1901 bei J. Lentner, 241 Seiten 8°). Man staunt über die Menge von Namen, welche von diesem kleinen Erdwinkel in die weite Welt gingen, dort ungewöhnliche Bedeutung erreichten oder auf ihrer Scholle eine nutzbringende, heilsame Tätigkeit entwickelten, ausgefächert nach allen Radien des Lebens. Seine nachwachsende Tätigkeit bringt hoffentlich bald eine erweiterte Auflage und ergänzende Neubearbeitung.

Daß dem so ernstlich Forschenden auch der Humor treu zur Seite steht, beweist eine anmutende Karnevalplauderei über »Die Tierwelt in Beziehung zur Kunst und Geschichte« (1892).

Merkwürdigerweise spielte der jedem Forscher nötige Zufall unserem Sammler auch eine jüngere Abzweigung der uralten Tannhäuser-Mythe

---

welchem unser Maler ein so würdiges biographisches Denkmal setzte (im 55. Jahresbericht des Histor. Vereins von Oberbayern 1892, S. 43 und in s. »Lexikon« 1901, S. 218 ff.).



A. FIGEL. Vgl. Abb. S. 13

in die Hand, dazu die deutlichen Spuren eines mit diesem Namen belasteten Hofes. Noch mehr! Die Reste eines Bilderzyklus fanden sich und sogar eine mäßige, an einer Kette befestigte Steinplatte, welche der reuige Büßer zur offenkundigen Sühne seiner Schuld aus Rom nach seiner Heimat getragen[1]).

Als weiteres Beispiel, wie Legenden und Traditionen geographisch wandern, immer wieder auf einem neuen landschaftlichen Hintergrund frische Wurzel fassen und nicht nur mit größter Sicherheit erzählt und sogar gemalt werden, mag die von Friedrich Lentner in Lechrain entdeckte reizende legendäre Sage von den zum hl. Jakob nach Compostela pilgernden Schwaben gelten, welche in Spanien eines schweren Diebstahls bezichtigt und gehängt werden, aber durch den Heiligen selbst wunderbare Rettung finden. Die ganze »Historie« wurde mit dem echten landschaftlichen Hintergrunde des Lechtales zu Peiting gemalt, als wäre sie daselbst geschehen (vgl. Fr. Lentner, »Geschichten aus den Bergen« 1851). Die darauf bezüglichen Textreime gab später Prof. Sepp (vgl. dessen »Altbayerischen Sagenschatz« 1876, S. 652ff.); beide Forscher übersahen dabei den ersten und ältesten deutschen Bericht in der goldenen, zwischen 1343—49 verfaßten, auf älteren Quellen des Jakob de Voragine fußenden Legende des guten Hermann von Fritzlar (vgl. Franz Pfeiffer,



UNTERER TEIL DES AUF S. 11 LINKS ABGEBILDETEN KIRCHENFENSTERS FÜR DIE KATHOLISCHE KIRCHE IN BAD MERGENTHEIM (WÜRTTEMBERG) ENTWURF VON ALBERT FIGEL, AUSFÜHRUNG VON F. X. ZETTLER (MÜNCHEN)

[1]) Zuerst als Vortrag im Augsburger »Sammler« (Nr. 58 u. 59 vom 14. und 16. Mai 1891); dann erweitert: »Zur Heimatsfrage Thannhäusers« von Max Fürst (Traunstein 1910 im Verlag von G. H. Stifel, 22 S. 8°, mit Buchschmuck von Clemens Thomas). In dieser jüngsten Fassung der Sage ist das mystische Ordal des Stabblühens schon ganz verschwunden, ob der neuen Zutat des übrigens gleichfalls uralten, aus der Riesen- und Hünenzeit stammenden Steintragens. Auch im deutschen Prosavolksbuch geht der Haimonsohn Reinold, alle Ritterlichkeit ablegend, zur Sühne seiner Sünden, als Steinträger in die Bauhütte des (ältesten) Kölner Domes, wo er ungeheure Lasten wälzt, bauend mithilft und schließlich, weil er ex voto arbeitend, mehr leistet als die anderen, um Lohn schaffenden Handlanger, von zwei bösen Gesellen meuchlings erschlagen, seine Seele aber von Engeln in den Himmel getragen wird. — Mit glühenden Steinen müssen in der Sage noch falsche Eidschwörer und Wortbrecher nächtlicherweile rast- und ruhelos »waizen« und büßen. Einen Stein zur Berghöhe einer im Bau begriffenen Wallfahrtskirche (z. B. in Füßen) hinaufzutragen, gilt noch als verdienstliches Werk, ebenso wie das Hundetragen als Schande. Das Steintragen ist so alt wie das grause Spiel des »Messerwerfens«, welches in der »Wolfdietrich-Sage« ausführlich geschildert wird und in der galgenmäßigen Tonart des Volksliedes »Juh, juh über die Heide, fünfzig Messer in einer Scheide!« nachklingt.

»Deutsche Mystiker des XIV. Jahrhunderts«, 1845, I, 167ff.).

Doch nach dieser leicht verzeihlichen Abschweifung zu unserem Jubilar zurück und dessen rastloser Tätigkeit. Durch zwei Dezennien leitete Herr Fürst die Geschäfte des 1860 begründeten ersten »Vereins für christliche Kunst«; als Vorgänger des gleich vielseitig gearteten Malers und Kunstforschers Franz Wolter, redigierte Fürst mit demselben die von 1910—16 laufende, drei Bände füllende Vereinsgabe, darinnen als eigene Beiträge z. B. auch die Elaborate über »Die bildenden Künste im Lichte der Dichtung«[1]). Inzwischen erschienen eine »Bewegte Tage« betitelte Erzählung aus der Zeit des Landshuter Erbfolgekrieges, eine Reihe kulturhistorischer Schilderungen in den leider zu wenig bekannten Traunsteiner »Heimatbildern aus dem Chiemgau« (1914ff.), die meisterhafte Monographie über »Peter von Cornelius«[2]). Seit 1910 ist Herr Fürst Ehrenmitglied der Kunstakademie zu Antwerpen und Ehrenbürger in Traunstein.

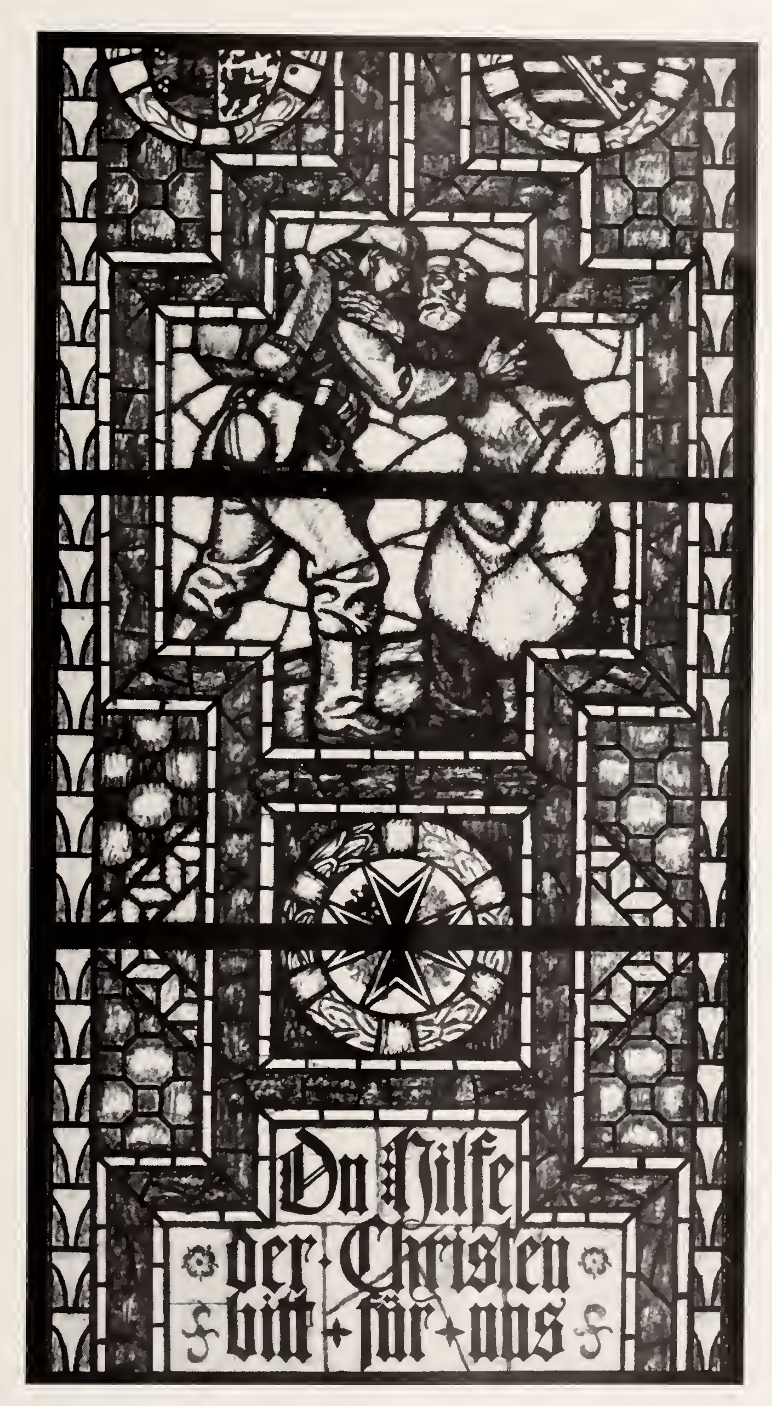
So ist unser vielseitiger Autor, welchem auch diese Zeitschrift ob vielfacher Teilnahme und Anregung dankverbunden, im besten, erfreulichsten Schaffen: Admodum ad multos annos!

ALBERT FIGEL

(Zu den Abb. S. 1—18)

Seitdem Dr. Jos. L. Fischer aus Anlaß des 40jährigen Bestehens der K. Bayer. Hofglasmalerei F. X. Zettler im Jahre 1910 sein über den Rahmen einer Festschrift weit hinausgehendes Werk »40 Jahre Glasmalkunst« schrieb, machte die Glasmalerei gewaltige Fortschritte, auf die des näheren einzugehen einer späteren Gelegenheit vorbehalten sei. Worauf es heute ankommt, ist zu zeigen, wie ein noch junger tüchtiger Künstler, dem Gelegenheit ward, seine durchaus selbständigen Gedanken auf Grund eingehender Studien bei bewährten Alten zu betätigen, sich mit dem modernen Stil in der Glasmalkunst, wenn wir ihn so nennen wollen, abfand.

Fischers Werk schließt mit dem 1910 entstandenen Karton von Fritz Kunz »Die Hochzeit zu Kana« für die Giesinger Pfarrkirche (München) ab. Zwei Jahre darauf entwarf Figel



UNTERER TEIL DES AUF S. 11 RECHTS ABGEBILDETEN KIRCHENFENSTERS FÜR DIE KATHOLISCHE KIRCHE IN BAD MERGENTHEIM (WÜRTTEMBERG) ENTWURF VON ALBERT FIGEL, AUSFÜHRUNG VON F. X. ZETTLER (MÜNCHEN)

---

[1]) Über Architektur I, 27, Plastik II, 33ff. und Malerei III, 68ff.

[2]) Als Nr. 22 der von G. Busch begründeten »Die Kunst dem Volke« gewidmeten erfreulichen »grünen Hefte«.



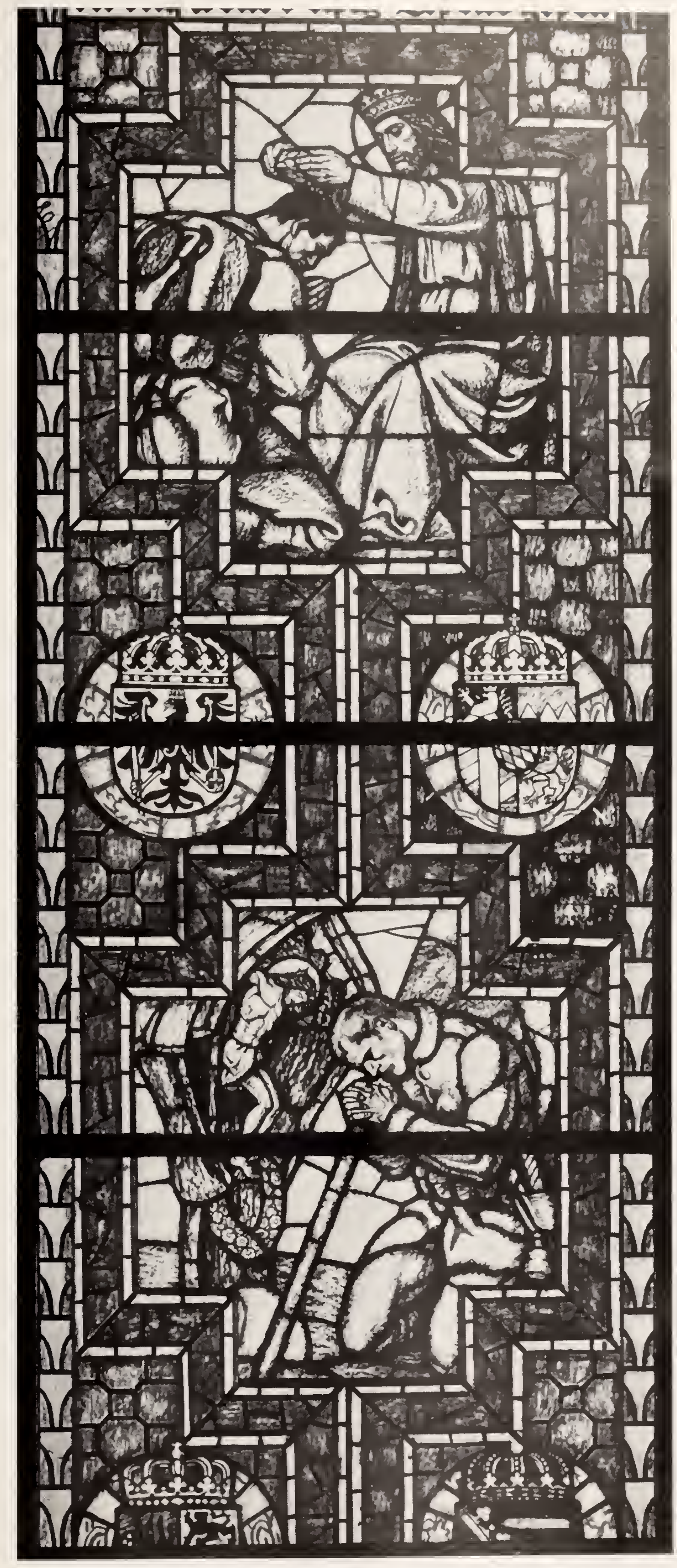
MITTLERER TEIL EINES KIRCHENFENSTERS IN MERGENTHEIM
Vgl. Abb. S. 11, 12, 16. — Text S. 15

im Auftrag der Stadt München für die Zettlersche Anstalt als Einlage für ein großes Fenster des Neubaues der Ortskrankenkasse seine »Sanitas« (Abb. S. 1). Obwohl das Fenster bereits in strenger Teppichmanier gehalten und mit seiner beabsichtigten Mosaikwirkung in der Anlage glasmalerisch empfunden ist, weisen die Figuren der Sanitas, des Münchener Kindls und des Arbeiters, dem die Schale der Labung und der heilkräftigen Medizin dargereicht wird, doch noch weiche, rein malerische Züge auf. Im Ornamentalen und dem symbolischen Beiwerk (Naturheilkunde und Medizin) sowie in der roten, grünen und goldenen Farbengebung verrät sich indes schon der Kenner der Alten. Seit 1912 entwickelte sich Figels Kunst zu einem hohen Aufschwung, gekennzeichnet durch frische eigenartige Erfindung, stürmische Arbeitsfreudigkeit, zeichnerisch wie koloristisch gleichermaßen namhafte Sicherheit.

Albert Figel wurde am 15. Juni 1889 zu München geboren, besuchte hier die Gewerbeschule und trat mit 16 Jahren in die Glasmalerei Zettler ein. In der Anstalt, die so manchen tüchtigen Meister ausbildete und beschäftigte, entstanden die Grundlagen für sein jetziges Können und Schaffen. Umgeben von einer jahrzehntealten Tradition, angelernt von Lehrherren, die mit der neuzeitlichen Entwicklung der Glasmalkunst groß geworden und endlich auf Grund seiner eigenen, frühgeweckten Künstlerseele wurde Figel mit den technischen Ausdruckmitteln vertraut. In den 7 Halbjahren an der Akademie der bildenden Künste, die er erst im Juli 1916 verließ, bot ihm neben Feuerstein vor allem Becker-Gundahl viel. Zwei Konkurrenzarbeiten, Entwürfen zu Rundfenstern (»Der Kampf« und »Der Tod als Herrscher« [Abb. S. 2 u. 3]) wurden Preise zuerkannt. Mit der eigentlichen Fachausbildung gingen gründliche Naturstudien

Hand in Hand. Die Gewohnheit des Knaben, viel zu zeichnen, pflanzte sich im Jünglings- und Mannesalter fort mit dem Ergebnis, daß die bisherigen Arbeiten vor der Natur entstanden. Zu der intensiven zeichnerischen Tätigkeit, von der die Abbildungen auf Seite 18 Proben ablegen, gesellte sich das Durchdringen des Geistes der alten Glasfenster, vor allem der der Gotik mit Hilfe des mit Vorliebe in den alten Domen zu München, Köln und anderwärts gepflegten Kopierens, um sich hineinzuleben in Wesensart und Technik der Glasmalkunst vergangener Blütezeiten.

Wie Figel die alten Vorbilder für sich ohne sklavische Nachahmung in völliger Selbständigkeit, jedoch mit dankbarem Verständnis verwertete, vermögen wir am besten aus den beiden Chorfenstern für die katholische Marienpfarrkirche im württembergischen Bad Mergentheim (Abb. S. 11 bis 17) zu ermessen, für die er in Zettlers Auftrag 1916 die Kartons entwarf. Verlangt war außer einigem nebensächlicheren Beiwerk je eine Darstellung aus dem Leben des gefallenen und heimgekehrten Kriegers in bezug auf die schmerzens- und glorreiche Gottesmutter. In geschickter und eigenartiger Komposition, mit großer inhaltlicher Gedankentiefe entledigte sich Figel seines Auftrags. Das linke Fenster (Abb. S. 11 links) erzählt über der Fürbitte: »Du Trösterin der Betrübten, bitte für uns« von dem Abschied des Kriegers von Weib und Kind, von seinem Heldentod und seinem Grab in Feindesland. Als Trösterin der Hinterbliebenen des Kriegers folgt die Pietà, deren Schmerz zwei Engel beweinen. Das Gegenstück mit dem Gebet: »Du Hilfe der Christen, bitt für uns« (Abb. S. 11 rechts) zeigt uns den ins irdische Vaterhaus zurückkehrenden Krieger, der auf dem nächsten Bild vor dem Kreuze sein Dankgebet für die glückliche Heimkehr verrichtet und weiter oben in der himmlischen Heimat die



MITTLERER TEIL EINES KIRCHENFENSTERS IN MERGENTHEIM
Vgl. Abb. S. 11, 13, 17. — Text S. 15



OBERER TEIL EINES KIRCHENFENSTERS IN MERGENTHEIM VON A. FIGEL
Vgl. Abb. S. 11, 12, 14. — Text S. 15

Krone des ewigen Lebens als Anerkennung für seine Taten im höheren Dienste des Vaterlandes empfängt. Die Himmelskönigin, über der die Engel die Krone halten, wird als Fürbitterin der Krieger dargestellt. Die flächendekorative Wirkung der beiden Fenster wird getragen von der Harmonie der tiefen, satten Farben des grobkörnigen Glases, in den Haupttönen Rot und Grün. Lichter und goldiger stechen die Medaillonfelder aus dem Teppichgrund hervor, die Reichswappen und die Hoheitszeichen unserer Bundesgenossen. Die Anbringung des Wappens des Deutschherrnordens als Gegenstück zum Eisernen Kreuz ist in der Geschichte des Ortes begründet. Die Figuren zeichnen sich in scharfen Konturen, denen die Verbleiung folgt, vom weißen Hintergrunde ab.

Während der Künstler in den beschriebenen 9,60 m hohen und 1,10 m breiten Fenstern die Meisterschaft in der Vereinigung von kleineren Figurenkompositionen zu einem wohlgeordneten Ganzen bekundete, offenbaren die vier Evangelistengestalten für den protestantischen Betsaal des städtischen Martinsspitals in München-Giesing die Kunst, die Fensteröffnungen mit ganzen Gestalten zu füllen (Abb. S. 8 und 9). Die Bilder, ebenfalls von Zettler 1915 ausgeführt, stellen die Heiligen Matthäus und Lukas auf dem einen und Johannes und Markus auf dem zweiten Fenster dar. Trotz buntfarbiger Wirkung berühren die Fenster in Linie und Farbe ruhig. Die tiefste Farbe ist ein sattes Grün, das auch das Ornament auf weißem Felde färbt. Hervor leuchten der Evangelisten goldene Attribute.

Bei den Aposteln schon und bei den folgenden, für die neue evangelische Johanniskirche in Haidhausen, gemäß einer Stiftung König Ludwigs III. im Jahre 1916, entworfenen Fenstern fällt der echte deutsche, von kernigem Mark erfüllte Charakter der Gestalten auf. Welch eine an Dürer gemahnende Kraft spricht aus dem hl. Michael (Abb. S. 4), dessen Kampf mit dem Ungeheuer das Riesenringen des deutschen Volkes um seine Existenz, worauf noch besonders das Reichswappen verweist, versinnbildet. Der raumschließende Eindruck wird gesteigert durch die

Goldrüstung und die Flügel, die in warmem Weiß den Hintergrund ausfüllen. Schrift (»Und wenn die Welt voll Teufel wär«) und Schwert blitzen hervor. Die Ausführung oblag der Glasmalerei Adolf von der Heydt (München).

Die »Caritas im Kriege« (Abb. S. 5) — welch gewaltiger Fortschritt gegen die Sanitas! — ist als Gegengewicht zum hl. Michael von symmetrischer Farbenwirkung. Das kräftige Graugrün des Kriegers dient zur Hebung des Eindrucks des auf tiefes Violett, Gold und Schwarzblau gestimmten, von der Kgl. Bayer. Hofglasmalerei Ostermann und Hartwein (München) ausgeführten Bildes. Der hl. Johannes der Evangelist (Abb. S. 7), dessen Entwurf sich im Besitze der Anstalt Adolf von der Heydts befindet, konnte trotz des Beifalls, den der Karton fand, nicht zur Ausführung kommen. Figel entwarf weiter vier Ornamentfenster für denselben Neubau (Abb. S. 6) mit den Porträts des Kaisers und Hindenburgs, König Ludwigs und des Kronprinzen Rupprecht sowie den jeweiligen, den Kriegsaussprüchen der betreffenden Herrscher und Feldherrn entnommenen Inschriften. Durch die Verwendung von vieler Verbleiung und einiger hervorspringender Farbenpunkte ergibt sich auch hier der wohltuende Teppichcharakter.



OBERER TEIL EINES KIRCHENFENSTERS IN MERGENTHEIM VON A. FIGEL
Vgl. Abb. S. 11, 13, 15. — Text S. 15

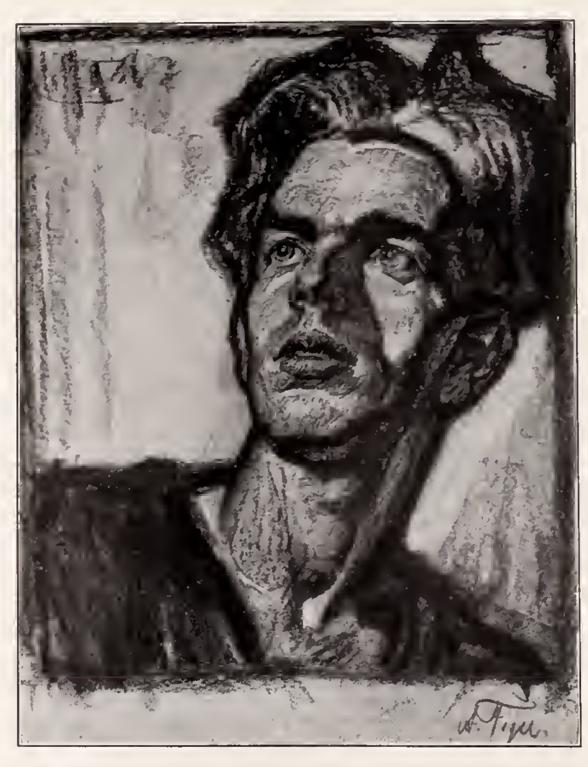
Figels Kunst steigert die Figuren ins Flächenhaft-Monumentale, sie vereinigt den alten zeichnerischen Flächenstil Süddeutschlands gelegentlich mit der dramatisch mehr bewegten Art des Westens und Norddeutschlands im 15. Jahrhundert, sie ist vielversprechend und zukunftsreich. Daß er auch seelisch auf jener Höhe steht, welche ihn zu einem kirchlichen Künstler stempelt, bewies Figel glänzend vor allem durch seine edlen Kompositionen für die Mergentheimer Kirchenfenster. Hier bewältigte er eine Aufgabe, die nicht bloß wegen ihrer Neuartigkeit, sondern vor allem deshalb schwierig war, weil es galt, Szenen des Familien- und bürgerlichen Lebens nach Inhalt und Form in die Sphäre der kirchlichen Kunst zu erheben.

W. Zils, München



ALBERT FIGEL STUDIENKOPF

Zwei Zeichnungen in Kohle
Text S. 15



ALBERT FIGEL STUDIENKOPF

DER MEISTER DES ASPELT-DENKMALS

Ein Beitrag zur Mainzer Plastik

Von MELA ESCHERICH

(Vgl. Abb. S. 19—27)

Die Kunst des 13. Jahrhunderts, die große Epoche der deutschen Plastik, hinterließ in Mainz wenig Spuren. Erst der Neubau der Liebfrauenkirche [1]) brachte Leben in die Stille. Damals entstand die von klassischem Geist angewehte Portalpfeiler-Madonna der Liebfrauenkirche. Der Zug zum Klassischen ist in Mainz nichts Neues. Wir finden ihn schon einige Generationen früher, wie die Reste vom Ostlettner [2]) des Domes (jetzt im Kreuzgang daselbst) beweisen. Lokale Erinnerungen an die Römerkultur, beständig aufgefrischt durch die vielen antiken Trümmer, die bei Unterkellerungen und Straßenbauten zutage kamen, blieben bis tief ins Mittelalter wach [3]).

Gegen diese Kunstrichtung setzte im 14. Jahrhundert eine Gegenbewegung ein, als deren Führer eine Persönlichkeit von schärfster künstlerischer Eigenart stark hervorspringt — der Meister des Aspeltdenkmals. In nachstehendem soll versucht werden, des Künstlers Werk durch einige Zuweisungen zu veranschaulichen und, was noch wichtiger ist, den Einfluß des Meisters auf die allgemeine Kunstentwicklung festzustellen.

Der Meister ist vorwiegend Grabmalplastiker. Er ging aus der nicht sehr bedeutenden lokalen Grabmalkunst hervor, die, um der zu ihm führenden Linie willen, kurz erwähnt werden mag. Die vor dem Meister des Aspelt herrschende Form ist das Muldengrab. Die Gestalten liegen — das heißt stehen natürlich! — tief in den Stein eingebettet, so daß ihre Höhepunkte sich in einer Fläche mit dem Rand des Steines treffen. Die plastischen Tendenzen treten vor ornamentalen zurück. Das älteste Stück dieser Art ist der Grabstein des Erzbischofs Siegfried III. von Eppstein († 1249) im Mainzer Dom (Abb. S. 19). Der

[1]) 1285 brannte die alte Liebfrauenkirche ab. Der Neubau wurde bald darnach in Angriff genommen und 1311 durch Peter von Aspelt eingeweiht.

[2]) Die Vollendung des Ostlettners dürfte etwa gegen 1239, das Jahr der Domweihe fallen. Die figürlichen Reste bestehen in der lebensgroßen Figur eines Gebälkträgers, einem Jünglingskopf und dem Kopf eines Teufels oder Dämons. Abb. bei Noack im III. Denkmälerbericht des Deutschen Vereins für Kunstwiss. Berlin 1914.

[3]) Ähnliche Einwirkung infolge antiker Ausgrabungen will M. Sauerlandt (Deutsche Plastik d. M.-A., Düsseldorf) an der Reimser Plastik bemerken.

Künstler hat in Bamberg gelernt. Der Kopf Siegfrieds erinnert an den Papst Clemens II. und den Bischof Günther[1]) im Bamberger Dom, der Kopf des links stehenden Königs an den »Reiter« dortselbst. Die Strahlenfalten unter den Armen sind mit der Steifheit des Nachahmers den Bamberger Portalfiguren, besonders der »Ecclesia« und »Synagoge« nachgebildet. Eigene Art dagegen ist die, der Buchkunst verwandte, ornamentale Stilisierung der drei nebeneinander gepreßten Körper des Erzbischofs und der von ihm gekrönten Könige, sowie der phantastischen Tiere, auf denen der Erzbischof steht. Der Künstler war mehr Zeichner als Bildhauer. Das Material beengte ihn. Über dem linearen Trieb ging ihm angesichts der plastischen Aufgabe der Sinn für den organischen Zusammenhang verloren. Die in ihrer Bewegung Schwanenhälse imitierenden Arme des Erzbischofs sind an dessen Körper nicht angewachsen. Sie könnten konsolenartig angeklebt sein.

Die im »Eppstein« begonnene Richtung geht in den Grabsteinen des Arnold von Turm († 1268), im Kreuzgang des Mainzer Domes und des Grafen Diether III. von Katzenelnbogen († 1276) im nassauischen Landesmuseum zu Wiesbaden weiter.

Gegen Ende des 13. Jahrhunderts entwickelt sich aus der Steinmulde die Nische. Den Rand der Platte schmückt die Schrift. Ein sehr edles Beispiel dieser mainzischen Gruppe, deren Arbeiten sich in der ganzen Umgegend bis ins Lahngebiet und Oberhessen finden, ist der Grab-



GRABSTEIN DES ERZBISCHOFS SIEGFRIED VON EPPSTEIN († 1249)
im Dom zu Mainz
Text S. 18 und nebenan

[1]) H. Börger, »Grabdenkmäler im Maingebiet«. Hirsemann, Leipzig 1907.



ZINNENSTEIN VOM MAINZER KAUFHAUS
Mainz, Museum. — Text nebenan

büschel niederfällt. Die Haartracht, Spirallocke, ist diejenige der Wende des 13. Jahrhunderts.

Bis hieher erleben wir ein langsam zunehmendes Herausschwellen der Gestalten aus dem Stein, das verhängnisvoll hätte werden können, wäre nicht die Reaktion erfolgt.

Sie kam in dem Meister des »Aspelt«. Das erste Werk, in dem ich die Hand des Meisters zu erkennen glaube, ist der neun Tafeln umfassende Hochreliefzyklus der Zinnensteine des ehemaligen Mainzer Kaufhauses (Museum, Mainz) (Abb. S. 20 und S. 21). Das Kaufhaus erstand 1314 bis 1317 aus Mitteln der Bürger. Es war die erste große kommunale Leistung der Stadt[1]). Wenn ein junger Künstler zur bildhauerischen Ausschmückung desselben herangezogen wurde, so bedeutete das eine Ehre für ihn. Die Idee dieser Ausschmückung war eine höchst eigenartige. Acht Zinnen bekrönten die Stirnseite des Gebäudes. Dazwischen erhob sich ein giebelartiges Mittelstück mit der Reliefdarstellung des hl. Martin. Auf den Zinnen waren Ludwig der Bayer und die sieben Kurfürsten abgebildet. Offenbar sollten diese acht Fürsten als eine Art Patronatsherren über dem Handel der Stadt erscheinen. Darum stellte sich das Kaufhaus ihre Bilder auf das Dach, als sinnvoll belebenden Gebäudeschmuck. Ob noch besondere zeitgemäße Anspielungen dahinter zu suchen sind? Vielleicht. Das Jahr 1314, in dem der Bau begonnen wurde, war das Jahr der großen Wahlschlacht vor den Toren Frankfurts, wo sich Peter von Aspelt und Balduin von Trier, nachdem es ihnen nicht gelang, ihren Günstling, den Lützelburger, auf den Thron zu erheben, für Ludwig von Bayern entschieden. Es besteht daher die Vermutung, daß in der Fürstenversammlung auf der Dachhöhe des Kaufhauses eine bestimmte Szene, der Augenblick der Königswahl, dargestellt sei. Tat-

stein des Konrad von Buches († 1294) im Kloster Engelthal in Oberhessen. Die Figur fügt sich knapp in die gotische Nische. Die Kleidung ist wie bei Diether III. von Katzenelnbogen ein glatt herabfallendes, hemdartiges Gewand. Bei dem etwas jüngeren Grabstein Diether IV. von Katzenelnbogen, ebenfalls im Wiesbadener Landesmuseum, spielt das Gewand bereits eine Rolle. Der Ritter hält das Mantelende in einem Bausch zusammen, so daß von seiner Hand ein die starre Statik der Figur reich belebender Falten-

[1]) Das Kaufhaus auf dem Brand wurde 1812 abgetragen. Die städt. Galerie besitzt ein Aquarell davon von Schulz († 1826). Eine Abbildung danach in E. Neeb, »Bilder aus dem alten Mainz«. 2. Aufl. 1898.

sächlich erheben einige der Fürsten — zustimmend oder abwehrend? — die Hände, während andere eine mannhaft trotzige Stellung dagegen einnehmen, so daß man sie sich wohl in einem Streit der Meinungen begriffen denken könnte.

Die Herren sind alle als Ritter dargestellt, in voller Wappnung. Ihre Bekleidung ist kostümkundlich interessant. Sie zeigt eine sehr genaue Durchbildung, deren Einzelheiten sicher auch in der Entfernung nicht verloren gingen. Die Gestalten sind überlebensgroß. Ihre Wirkung liegt in der sprühenden Frische der Bewegungen. Alles an ihnen ist Leben, gespannter Nerv. Wir fühlen den mutigen Geist des tatenlustigen Rittertums. Die Körper sind scharf ausgebogen, was uns zunächst bei dem kurzen Waffenrock störend erscheint, da wir die gotische Leibesschwingung meist in Verbindung mit langwallendem Gewande in der Vorstellung haben. Bei manchen der Figuren ist die Linie entschieden zu weit ausgetrieben; doch mag die Übertreibung für die Fernwirkung gut gewesen sein. Der Unterschied zwischen Stand- und Spielbein ist noch nicht entdeckt. Am besten gelingt die gespreizte Stellung, in die der Künstler Kraft zu legen weiß. Bei ruhigem Stehen baumeln die Beine marionettenhaft unter dem Waffenrock hervor. Die Füße stehen zwar auf, aber mit so tief gesenkter Fußspitze, daß sie kleben müßten, um nicht zu fallen. Die Köpfe sind wenig individualisiert. Charakteristisch ist der lebhafte, geradezu leuchtend wirkende Blick. Wir stehen vor der Leistung eines brausenden Temperaments.

Das nächste Werk unseres Meisters ist der Grabstein des Erzbischofs Peter von Aspelt († 1320) im Mainzer Domchor (Abb. S. 23). Er steht dem »Eppstein« gegenüber. Dieser Umstand gab wohl mit den Anlaß, das gleiche Motiv zu wählen, das Motiv der Königskrönung. Das Mainzer Domkapitel wollte in berechtigtem Stolz die Denkmäler seiner beiden Königsmacher an bevorzugtem Platz aufgestellt und in einer besonders charakteristischen Weise ausgeführt haben. Gerade die Übereinstimmung des Motivs zeigt uns aber den künstlerischen Unterschied der beiden Werke. Wir staunen über die Vergeistigung der Darstellung im »Aspelt«! Schwerer als das Amt der Könige ist das der Königsmacher. Nichts könnte diesen Gedanken klarer verdeutlichen, als die nachdenkliche Wucht, mit der des Erzbischofs Hände die Kronen auf die Häupter der Könige niederdrücken, mit der der ganze Körper wie in lastender Qual der Gebärde der Hände folgt. Das Leben des sich fast schmerzlich dehnenden und doch von einem starken Willen beherrschten Körpers kommt durch die Faltenskala des Gewandes zu atemnaher Fühlbarkeit. Die Formen haben etwas in den Stein Eingesunkenes, obwohl einige Teile, die Arme der Könige und die Köpfe der Löwen, die Reliefhöhe überschreiten. Statt den im plastischen Relief die Wirkung gebenden Hügeln und Tiefen herrschen Flächen



ZINNENSTEIN VOM MAINZER KAUFHAUS

Mainz, Museum. — Text S. 20 und nebenan

und die sie durcheilenden Linien. Man könnte denken, dem Meißel habe ein Entwurf des Grabstichels vorgelegen.

Es ist grundfalsch, die große Bedeutung dieses Werkes, dessen Derbheiten lediglich in der 1834 erneuerten Bemalung liegen, zu verkennen. Von einem »Rückschritt«[1]) kann bei einer Arbeit, die den Höhepunkt einer klar zutage liegenden Entwicklung — in steigender Linie vom Grabstein des Eppstein, in fallender bis zu jenem Adolf I. von Nassau verfolgbar — bildet, nicht die Rede sein. Der scheinbare Gegensatz zu der Plastik des 13. Jahrhunderts löst sich auf, wenn wir die dort herrschenden Grundsätze genau betrachten. Die gesamte deutsche Plastik trägt einen Hang zum Malerischen, zum Flächigen und Linearen in sich. Sehen wir, wie zögernd die Statuen des 13. Jahrhunderts dem Stein enttreten, so fühlen wir eigentlich schon die ihnen innewohnende Neigung, wieder in den Stein zurückzuweichen. Der Meister des »Aspelt« war vielleicht derjenige, der am klarsten die Linie erkannte oder instinktiv fand, die aus der Plastik zur Malerei und Graphik hinüberführte[2]). In seinen Werken kündigt sich das Schicksal der deutschen Kunst an: daß nicht die Plastik, sondern Malerei und Graphik die höchsten Ausdrucksmittel ihres Wesens werden sollten und daß alle deutsche Plastik mehr oder minder in einer gewissen Abhängigkeit von malerischen bezw. graphischen Tendenzen bleiben würde.

Mag immerhin dem etwa von den Bamberger Statuen aus urteilenden Kritiker dieser positive Linien- und Flächenkult, wie er im »Aspelt« mit herausfordernder Tendenz auftritt, beängstigend erscheinen, so darf nicht übersehen werden, aus welchem Boden er erwächst. Aus der von antiken Erinnerungen geschwängerten Sphäre von Mainz! Hier wirkt er geradezu als ein Auflehnungsprozeß des Germanismus wider die Antike.

Das 13. Jahrhundert war von der Antike noch erfüllt. Die Riesenfiguren der Dome bergen ihr ausklingendes Leben. Mit der Entwicklung der Grab- und Altarplastik, einer Plastik von kleineren Dimensionen, die den Beschauer nahe an sich heranläßt, mußte es mit der Antike zum Bruch kommen. Denn jetzt kam in stärkerem Maße die Seele zur Sprache. Und das konnte nur die deutsche Seele sein. Denn Seele ist ein Artikel, der vom Ausland nicht bezogen werden kann. Das stärkere Durchbrechen des Seelischen — das sich durch die Nahplastik von selbst bedingte — zwang zum Abstreifen der letzten fremden Formen.

Das seelische Moment spielt im »Aspelt« die größte Rolle. Der Erzbischof, der seinen leuchtenden, durchdringenden Blick auf uns heftet, ist eine Persönlichkeit, die sich dem Beschauer einprägt. Die klare Stirne, die fein gebauten Stirnknochen, die ausdrucksvollen Züge um die Winkel des Mundes und der Nase, die kraftvolle, von nervösem Leben erfüllte Gestalt und vor allem die Hände und Augen geben den Eindruck warmblütiger Wirklichkeit wieder. Das Bildnis kann nur zu Lebzeiten des Erzbischofs entstanden sein, da es bis ins kleinste das individuelle Leben des Dargestellten festhält. Wir fühlen beides: die Größe der geschichtlichen Persönlichkeit und die Größe der Begeisterung, mit der sich der Künstler ihr hingab. Daneben läuft als eine markige Untermelodie die Kampfesstimmung wider den »Eppstein«. Der Künstler eiferte in nicht gelindem Zorn, den da drüben, der sich damals sicher einer gewissen Popularität erfreute, aus dem Felde zu schlagen. Und es gelang ihm. Er hat seinen Gegner Zug um Zug so geistreich widerlegt, daß er ihn geradezu zu einem Gegenbeispiel herabsetzte.

Die Beziehungen zu den Reliefbildern der Zinnensteine liegen klar zutage. Hier wie dort ein draufgängerisches Temperament. Die Zinnensteine sind unverkennbar die frühere Arbeit. In ihnen ist noch Sturm und Drang. Der »Aspelt« bedeutet die Reife. Jetzt geht der Künstler mit seiner Tendenz — Linie und Fläche —, die er von der entrückten Höhe des Kaufhauses herab nicht verkündigen konnte, scharf heraus. Aber wir finden übereinstimmend die lebhaften Züge, die eindringlichen Blicke, die klare Ausführlichkeit in allen Einzelheiten der Gewandung, die starke, beim Aspelt freilich wesentlich veredelte Schwingung der Körper, die Absichtlichkeit, wo er etwas vernachlässigt. Die Zinnensteinreliefs sind derb, weil sie für die Entfernung gedacht sind. Beim »Aspelt« mag vielleicht manchen die Gleichmäßigkeit in den Köpfen der drei Könige stören, aber die Könige sollen hier als Chorus zurücktreten zugunsten der Persönlichkeit Peters

[1]) Börger, »Grabdenkmäler«.

[2]) Fr. Th. Klingelschmitt weist in seinem in der »Hessenkunst« 1913 versteckten Aufsatz, »Balduin von Trier und die Anfänge der mittelrheinischen Kunst«, auf den Zusammenhang der Zinnensteinreliefs mit den Miniaturen des »Codex Balduinus« im Koblenzer Archiv hin. Falls die Übereinstimmungen, die ich noch nicht nachprüfen konnte, zutreffen, dürften sie ein Beweis sein für die Anschlußbedürftigkeit der Plastik gegenüber den zeichnenden Künsten.



GRABMAL DES ERZBISCHOFS PETER VON ASPELT

Dom zu Mainz. Phot. Stöttner, Berlin

Text S. 21—23

von Aspelt. Die schwache Betonung der Säume an den Übergewändern entspricht der flächigen Gesamttendenz. Es sind Absichten, was man bisher als Fehler brandmarken wollte.

Der »Aspelt« steht in der revolutionären Rücksichtslosigkeit seiner Tendenzverfolgung vereinzelt da, aber gerade deshalb ist er ein höchst bedeutsames Dokument innerhalb der ganzen Entwicklung. Die Verteidigung gewagter Probleme ist auch dann notwendig, wenn man im voraus weiß, daß es sich um die Eroberung eines Stützpunktes handelt, den man später wieder aufgeben muß. Auch die Kunstgeschichte hat zuweilen ihr Kiautschau. Und ein solches ist das Aspelt-Denkmal.

Kurz darauf treffen wir den Meister in Frankfurt, wo wir in dem Grabstein des Wigel von Wanebach († 1322)[1]) in der Liebfrauenkirche seine Hand erkennen. Der Dargestellte war glückhafterweise wiederum so recht ein Mann nach seinem Geschmack. Eine einprägsame Persönlichkeit voll Grat und Feuer. Die Wigel von Wanebach galten im 14. Jahrhundert als eine der angesehensten Familien Frankfurts, durch ihre Freigebigkeit und ihren Gemeinsinn frühe Typen des vornehmen frankfurtischen Patriziats. Der Verewigte war nebst seiner Frau, seiner Tochter und deren Gatten Wigel Frosch

[1]) Das Denkmal wurde 1671 neu bemalt, die lateinische Umschrift verkittet und durch eine deutsche ersetzt. 1862 wurde der Stein vom südlichen Seitenschiff nach dem nördlichen übertragen, die Bemalung von 1671 erneuert, jedoch die Umschrift dieser Zeit entfernt und die ursprüngliche wieder bloßgelegt. C. Wolff und R. Jung, Baudenkmäler von Frankfurt a. M. I, 148, 1896. Das. Abbildung.



GRABMAL DES ERZBISCHOFS MATTHIAS VON BUCHECK

Dom zu Mainz. Phot. Stöttner, Berlin

Text S. 25

der Gründer der Liebfrauenkirche. Er überlebte die Vollendung des schönen Baues (1321) nur um ein Jahr. Vielleicht fand er knapp noch Zeit, sich sein Denkmal zu bestellen. Man möchte glauben, daß es nach dem Leben entstanden sei.

Der Kopf zeigt edle, regelmäßige Züge. Die Augen sind, wie fast immer bei dem Meister, lebhaft aufgerissen. Die Bildung des Mundes erinnert an jene der Ritter auf dem Mainzer Kaufhaus; ebenso auch der Faltenwurf des Rockes an die hin- und herfallenden Falten der kurzen Ritterröcke. Der Löwe, auf dem Wigel steht, stammt von derselben Rasse wie die Löwen auf dem Aspelt-Denkmal. In der Gestalt ist — zum ersten Male! — Spiel- und Standbein betont. Der rechte Fuß setzt sich tänzelnd vor. Die Wirkung einer leichten Schwingung der Figur wird weniger durch diese selbst, als durch die nach einer Seite gezogenen Falten des Übergewandes erzielt. Die das Kirchenmodell haltende Linke ist von derselben gelösten Zierlichkeit wie die Hände auf dem Aspelt-Denkmal. Das Haupt stützt, ebenso wie das Aspelts, ein Kissen, das von dem Typus des Liegegrabs herrührend, die Ruhe des Todes andeuten soll, wozu freilich das Stehen und der herausgerichtete Blick in Gegensatz tritt. Auf alle Umrahmung, Maßwerk, Säulen, Fialen ist verzichtet. Dadurch gewinnt die Gestalt an plastischem Leben.

Der Künstler wandelt bereits auf einem neuen Wege. Er hat den schroffen Linienkult verlassen, wendet sich wieder formalen Tendenzen zu, der Forderung des Steins. Die Höhen und Tiefen sind ausdrucksvoller gegeneinandergesetzt. Die — nicht ganz glückliche — Schreitstellung gibt die Entscheidung nach der plastischen Seite hin. In ihr verrät sich zugleich der Zwiespalt: ungeduldig zuckt der rechte Fuß aus der Fläche heraus, damit die ganze Figur, die wie alle Gestalten des Meisters auf den Breiteneindruck hin entworfen ist, aus dem Relief hervorziehend, um ihr, wie Hildebrand in seinem »Problem der

Form« es nennt, »Anziehungskraft nach der Tiefe« zu geben.

Geradezu prächtig ist wieder der Gesamtvortrag, die satte Kraft, mit der das Wesen des Verstorbenen geprägt ist.

Bei dem nächsten Werk, das für den Meister in Betracht kommt, erleben wir völlige Reaktion. Wir schreiten im Mainzer Dom von dem »Aspelt« nach der südlichen Seite des Ostchores hinüber zu dem Denkmal seines Nachfolgers Matthias von Bucheck († 1328). Der Meister macht jetzt Zugeständnisse (Abb. S. 24), versucht sich immer mehr in der Wiederaufnahme plastischer Tendenzen. Zu diesem Zweck nimmt er die Nische etwas tiefer, so daß die Figur Raum hat, sich vollrund vom Hintergrund abzuheben; die Falten des Gewandes höhlt er kräftiger; die Hände, beim »Aspelt« in einer Fläche mit dem Körper liegend, zieht er nach vorn, ebenso auch sogar das Kopfkissen. Das alles ist übrigens mehr gemacht als empfunden. Überdies fühlt man, daß der Künstler für den Dargestellten kein Interesse hatte. An der unbedeutenden Persönlichkeit des Bucheck erlahmte der Meißelschwung. Wir sehen den Meister in der Bildung des Gesichts die alten Mittel anwenden: die scharfe Betonung aller Züge, die Heranziehung der Licht- und Schattenwirkung, den auf ein lebhaftes Herausblicken gesteigerten Ausdruck. Daß der Kopf nicht so interessant wurde wie der Aspelts, ist nicht seine Schuld. Mit mehr Liebe sind die kleinen Seitenfiguren geschaffen. Überhaupt bringt die ganze Ausgestaltung des Grabsteines viel Schönes und Neues. Zwischen die Säule, welche beim Aspelt den Spitzbogen der Nische trägt, und den Rand der Grabplatte fügt sich je ein zierlicher Fialenbau, in dem übereinander unter Baldachinen stehende Heilige angebracht sind. Den Raum über dem Spitzbogen, beim »Aspelt« mit Maßwerk geschmückt, füllen musizierende Engel. Die Hereinziehung von flankierenden Schmuckfiguren ist neu. Sie wirkt reich und liebenswürdig. Sicherlich kam der Meister dem Geschmack seiner Zeit mit dem gefälligen »Bucheck« mehr entgegen als mit der leidenschaftsvollen Schöpfung des »Aspelt«. Gleichzeitig mit dem »Bucheck« entstand die hl. Barbara[1]) im Nassauischen Landesmuseum zu Wiesbaden (Abb. nebenan). Sie ist eine etwas veränderte gegenseitige Kopie der rechts unten am Bucheck-Denkmal stehenden hl. Barbara. Möglicherweise stammt nur der Entwurf ganz vom Meister und die Ausführung lag zum Teil in den Händen von Gehilfen, was auch für die Fialenfiguren des Bucheck zutreffen kann. Bei der Wiesbadener Barbara sind die Hände erstaunlich plump gearbeitet, während der Kopf, ein feines stillblickendes Nonnengesicht, viel Ansprechendes hat. Die massige, etwas feiste Bildung des Rumpfes, der geringe Tiefenabstand der Säume, das unsichere Stehen der in den Fersen hochgehobenen, nach vorn steil niederfallenden Füße, die ausdrucksvollen Augen sind Eigen-



HEILIGE BARBARA
Wiesbaden, Landesmuseum. Vgl. Abb. S. 24
Text nebenan

[1]) Roter Sandstein mit zarter Bemalung, 109 cm hoch. Aus Wiesbadener Privatbesitz. Die Photographie verdanke ich Herrn Dr. Heubach.

arten, die wir sowohl vom Aspelt als bereits von den Zinnensteinen her kennen. Man vergleiche, was die Stellung der Füße betrifft, besonders das Zinnensteinrelief (Abb. S. 21).

Von dem Gehilfen, der bei der Ausführung dieser Figuren tätig war, dürfte der Grabstein der Gräfin Adelheid von Waldeck († 1329) in der evangelischen Kirche zu St. Goar und jener der seligen Gertrud zu Altenberg a. d. Lahn stammen.

Als letztes Werk des Hauptmeisters kommt der Grabstein des Königs Günther von Schwarzburg († 1349) im Frankfurter Dom in Betracht. Das Schema des Aufbaues ist vom »Bucheck« übernommen. Wir haben wieder die vier Fialenfigürchen, von denen die hl. Katharina des »Bucheck« unmittelbar verwendet wurde. Statt den beiden Engeln im Füllungsfeld fanden zwei Propheten mit Spruchbändern Platz. König Günther erscheint in Rittertracht und in der üblichen strammen Ritterhaltung mit dem ausgebogenen linken Arm vor uns. Die gotische Linie ist vermieden. Die Beine stehen, etwas gespreizt, verhältnismäßig fest. Unter den Füßen liegen, als alte Bekannte von den früheren Denkmälern, zwei Löwen, die, wie auf dem »Bucheck«, die Köpfe aneinander reiben. Das Gesicht des Königs zeigt wieder mit kräftigen Schlagschatten die lebhafteste Individualisierung. Das Denkmal ist eine tüchtige Leistung, vielleicht eine Note frischer als der »Bucheck«, aber sonst nicht über ihn hinausgehend. Der Meister, dessen großer Wurf der »Aspelt« war, hat nichts Neues mehr zu sagen.

Als Schaffenszeit ergeben sich die Jahre von etwa 1314—1350. Wir besitzen aus dieser Zeit die Namen — aber leider auch bloß diese! — einiger Steinmetzen. Da ist zunächst der Werkmeister der Liebfrauenkirche Heinrich Lapicida de Boëmia, genannt 1314 und 1323. Dann erfahren wir, daß bei einer Versammlung 1332 fünf Meister zugegen waren: Heinrich (wahrscheinlich identisch mit Heinrich von Böhmen), Heinrich Spirer, Heilman von Nasauwe, Heinrich Craft und Wilhelm von Düren. Craft wird noch einmal 1340 und Wilhelm von Düren 1349 genannt. Endlich findet sich noch 1350 ein Meister Schop (Schops?). Ein Halbdutzend Namen[1]), von denen am ehesten Heinrich Spirer, Heilman von Nassau, Heinrich Craft und Wilhelm von Düren für unseren Meister in Betracht kommen. Meister Schop gehört wohl schon einer jüngeren Generation an, da er 1332 noch nicht vertreten ist und Heinrich von Böhmen ist zu ausschließlich mit der Liebfrauenkirche verknüpft — ihm möchte man die typisch böhmischen Apostel vom Portal der Liebfrauenkirche, jetzt im Museum, zuweisen —, als daß man ihm noch die Ausführung großer Grabdenkmäleraufträge für den Dom und für auswärts zutrauen dürfte.

Unser Meister machte Schule. Sein bester Schüler — vielleicht Heilman von Nassau? — war der Schöpfer des edlen Denksteines des Kantors Eberhard von Stein († 1330) im Kirchenchor von Kloster Eberbach im Rheingau (Abb. S. 27). Das Aufbauschema ist dem »Bucheck« verwandt. Das Fehlen der Fialenfigürchen geboten vielleicht Rücksichten der Sparsamkeit. Die Grabplatte wird oben nach der Mitte zu etwas höher geführt, so daß sie an der Spitze des den Nischenbogen schließenden Wimperges den höchsten Punkt erreicht. Die Engel in den Füllfeldern sind betend aufgerichtet. Der Kantor steht — eine Neuerung — auf festem Boden, unter dem ein Löwe und ein Hund kauern. Freilich bleibt das Stehen ein sehr schwankes, gemildert jedoch zu anmutiger Wirkung durch die wiegende, wie von den Klängen einer fernen Musik bewegte Körperhaltung. Stein ist in tiefe Andacht versunken. Der Beschauer spielt für ihn keine Rolle. Ein Zug, der die von dem Aspeltmeister — dessen Figuren alle sofort mit dem Beschauer korrespondieren — verschiedene Auffassung des Schülers kennzeichnet. Sehr viel weiche Bewegung ist in das Gewand gekommen, das, mit beiden Armen gerafft, über dem Leibe eine Reihe von Schüsselfalten bildet. Die Säume sind schwach betont. Der Kopf ist mit großer Zartheit durchgebildet. Die ganze Erscheinung hat etwas ungemein Feines. Man fühlt das Fluidum einer durch Stand und Herzensbildung vollendeten Vornehmheit. So still bescheiden wie der Kantor von Stein von seinem Grabmal aus — der Platz im Chor vergönnt ihm das — an den Andachten der Mönche teilnimmt, so wandelte er wohl vordem unter ihnen. Das tief Persönliche seiner Gestalt läßt kaum die Annahme zu, daß der Grabstein sehr lange nach Stein's Hinscheiden in Angriff genommen wurde[2]).

[1]) »Die Chroniken der deutschen Städte«, XVII. — Fr. Falk, »Die Kunsttätigkeit in Mainz«, Mainz 1869. — Aus den Urkunden des Stadtarchives stellte mir Herr Prof. Dr. Heidenheimer seine Auszüge in liebenswürdigster Weise zur Verfügung.

[2]) Börger (s. o.) rückt das »Stein«-Denkmal in die 60er Jahre.

Auch die Beziehungen zum Bucheckdenkmal lassen das vermuten.

Mit diesem Meister tritt die Kunst des 14. Jahrhunderts bereits in eine neue Phase. Sie wird zart und still. Die Töne der Leidenschaft sind verklungen. Eine Neigung zum Liebenswürdigen — nicht in kleinlichem Sinne! — und zu vornehmer Zurückhaltung setzt sich durch. Der zeichnerische Stil des Aspeltmeisters geht in einen malerischen über. Die Grabplastik erhält — der Bucheck wies bereits den Weg an — mehr und mehr einen dekorativen Charakter, der unter veränderten Tendenzen bis gegen das 16. Jahrhundert fortwirkt. Die Fialen entwickeln zunehmend ein reicheres Leben. Die Wimperge bauen sich immer zierlicher auf. Schließlich entwachsen kleine Baldachine dem Stein (Adolf I. von Nassau [† 1390] im Mainzer Dom, Anna von Dalberg [† 1410] in der Katharinenkirche zu Oppenheim), Konsolen mit knienden, weihräuchernden Engeln (Adolf I. von Nassau) schließen sich an. Um 1370 entsteht das in seiner üppigen Architektur an den Maßwerkreichtum der Oppenheimer Katharinenkirche erinnernde[1]) prächtig aufgebaute Hochgrab des Erzbischofs Gerlach von Nassau im Kloster Eberbach. Inmitten dieses reichen Dekors wandeln die Gestalten der Verstorbenen hauchig zart wie selige Geister dahin. Der Schöpfer dieses Gerlach-Denkmals ist ein Schüler des Meisters des »Eberhard von Stein« und somit Enkelschüler des Aspeltmeisters. Der »Gerlach« verrät den, ebenso in der gleichzeitigen Malerei auftretenden, Hang zur Entmaterialisation. Die Raffung der vielen über den Körper quer gezogenen Schüsselfalten hat etwas Flutendes, Rieselndes. Die Falten sind nicht tief, die Säume heben sich schwach ab. Die Füße stehen schwebend nach einer Seite. Das Antlitz ist von beglückendem innerm Schauen verklärt. Wir fühlen den starken Niederschlag der Mystik. Dieselbe traumhafte, weltfremde Stimmung liegt über dem etwa gleichzeitigen Denkmal Rudolphs von Sachsenhausen († 1370) im Frankfurter Dom. Die Formen haben etwas zart Verklingendes. Sie möchten sich in Farben lösen. Und tatsächlich ist es ja auch die Malerei, die um diese Zeit ihren Siegeszug beginnt.



GRABMAL DES EBERHARD VON STEIN
Kloster Eberhart. — Text S. 26

Das letzte Werk dieser Richtung ist der Grabstein Adolf I. von Nassau († 1390) im Mainzer Dom[2]). Ein Werk, in dem noch einmal in verstärktem Maße die zeichnerischen Tendenzen des Aspeltmeisters aufleben. Die Gestalt des Erzbischofs, die auf zwei Löwen steht, baut sich, nach oben trichtermäßig auseinanderlaufend, schlank wie eine Vase auf. Die Gewandung fällt mit seichten Falten dünn übereinander; nur die senkrechten Faltenzüge

[1]) A. Feigel, »Eine Marienfigur aus dem Rheingau«. Mainzer Zeitschr. VII. 1912.

[2]) Abb. bei Fr. Back, Mittelrheinische Kunst. Frankfurt 1910, Taf. VI.

haben Tiefe. Die betend erhobenen Hände sind knapp vor die Brust gepreßt, um die Flächigkeit der ganzen Erscheinung, die das Festgedrückte einer getrockneten Pflanze hat, nicht zu unterbrechen. Die Figur erweckt nicht das Gefühl, als ob der Meister sie dem Stein entlockt, sondern mehr, als ob er sie gegen ihn gedrückt hätte. Hier haben wir den Rückschritt, das letzte, schwache Ausfluten einer zu Ende gekämpften Richtung, deren Zeit bereits überschritten ist.

Wir sehen, daß es sich um eine Richtung handelte, die fast ausschließlich der Grabmalkunst angehörte. Aber es mag hier kurz erwähnt werden, daß diese Richtung nicht spurlos an der Freiplastik vorüberging. Die in den sechziger Jahren entstandene Maria aus dem Rheingau, im Darmstädter Museum schreitet in ihr weiter. Möglicherweise ist diese schöne Madonna von demselben Meister wie der »Gerlach«, während die übrigen Figuren des Gerlach-Hochgrabes nur den Rang von Werkstattarbeit einnehmen[1]).

An die Darmstädter Maria schließen sich im Laufe von Jahrzehnten eine Reihe von Mainzer Madonnen — Madonna des Herrn Krug im Museum, Madonna in der Karmeliterstraße, Madonna der Sammlung Noll — die, soweit es für die Rundplastik angeht, den Stil der Grabmalkunst weiterführen. Das unumgängliche Durchbrechen der Flächentendenz geschieht nur sehr zögernd. Jedes Ausladen der Form wird vermieden. Der Gesamteindruck zielt auf malerische Wirkung. Langsam entwickelt sich daraus endlich der sogenannte »weiche« Stil, die große Kunst von 1400—40, die an Reichtum, Kraft und Innerlichkeit die Bestrebungen des 14. Jahrhunderts weit überbietet, und die Ideale erreicht, die den früheren Generationen traumhaft verworren vorschwebten.

Die Mainzer Plastik bietet in ihrer gesamten Entwicklung ein erfreulich geschlossenes Bild. Innerhalb dieses strengen Gefüges erscheinen einzelne bedeutende Persönlichkeiten. Ihrer sind nicht wenige. Eine der größten und bedeutsamsten ist der Meister des »Aspelt«. Bedeutsam deshalb, weil er in einem Augenblick allgemeinen Erlahmens und Schwankens in die Entwicklung eingriff und mit sicherer Hand die Führung übernahm, die zu neuen herrlichen Zielen führen sollte.

[1]) Feigel, Mainzer Ztschr. VII. Feigel betont die Abhängigkeit der Madonna des Gerlach-Grabmals von der Rheingauer Madonna.



ALBERT FIGEL GEMAHLIN DES KÜNSTLERS

Text S. 13

AUSSTELLUNG FUCHSENBERGERSCHER WERKE

Im Dezemberhefte des 12. Jahrganges hat A. Heilmeyer die Wirksamkeit Professor Fritz Fuchsenbergers eingehend erörtert und seine Bedeutung dargelegt. Auch der »Pionier« und die Jahresmappe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst (so noch 1915 bei der Besprechung des v. Ortererschen Grabmales) haben zu wiederholten Malen auf diesen Architekten hingewiesen. Die im Dezemberheft wiedergegebenen Abbildungen und Entwürfe waren eine kleine Auswahl des vielen Bedeutsamen, was dieser hervorragende Baukünstler von den Tagen seiner ersten öffentlichen Betätigung an erdacht und geschaffen hat. Die Fülle dieses Lebenswerkes zeigte sich in reichem Umfange auf einer Ausstellung, die am Ende des Juli im Ausstellungsraum der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst zu München veranstaltet wurde. Man sah eine große Anzahl von Photographien und Zeichnungen, auch einige Modelle. Gegenständlich gruppiert sich diese Menge der Arbeiten in Profanbauten öffentlichen und privaten Zweckes, Neu- und Umbauten von Kirchen, Innenausstattungen, Einzelausstattungsstücke, vor allem Altäre. Eingehend dargelegt fand man in dem ausgestellten Bildermaterial u. a. die Arbeit Fuchsenbergers am Bamberger Oberpostdirektionsgebäude, das sich mit der Eigenart seines Barocks dem Charakter des dortigen Stadtbildes so vortrefflich anpaßt. Man sah die Bamberger Alte Maut, die durch Fuchsenbergers Geschick in ihrer ganzen äußeren Schönheit erhalten und auf lange Zeit hinaus dadurch gesichert worden ist, daß er das Innere für Zwecke des modernen Lebens nutzbar machte. Weiter fand man die außerordentliche Zahl der von ihm gebauten Krankenhäuser (Ebern!), Schulen und anderen öffentlichen Bauten. An leider nur wenig hervortretender Stelle hingen Abbildungen der 1908 entworfenen Arbeiterkolonie Gaustadt, einer schönen Gruppe ansehnlicher Mehrfamilienhäuser. Stattliches Wesen, Ruhe, Schlichtheit und Behaglichkeit kennzeichnen Fuchsenbergers Wohnhäuser, unter denen sich außer verschiedenen, im modernen Stil gehaltenen Villen usw. besonders die Pfarrhäuser auszeichnen. Einige davon waren im Modell ausgestellt. — Das Pfarrhaus zu Heinrichsthal (U.-Fr.) ist einstöckig, einfach und schmucklos, das Mansardendach mit Ziegeln gedeckt. Das Ganze ruhig, würdig; die Lage malerisch infolge aufsteigenden Geländes, das vor und hinter dem Hause zu Gartenterrassen benutzt ist. Ähnlich ist das Pfarrhaus zu Egloffstein gelegen; es bildet mit einem rechtwinklig sich anschließenden Seitenbau, mit dem es unter ein gemeinsames Mansardendach gebracht ist, eine interessante Gruppe. Das Pfarrhaus zu Salz bei Neustadt i. U. zeichnet sich u. a. durch einen schönen und reichen Fachwerkgiebel aus. Alles dieses atmet den Geist echter Heimatskunst. — In vollendeter Weise diesem Geiste angepaßt sind auch Fuchsenbergers kirchliche Arbeiten. Von Entwürfen zu Neubauten war nicht eben viel vorhanden, um so mehr Bilder von Herstellungen, Um- und Ausbauten älterer Kirchen. Aufgaben solcher Art gehören oft zu den schwierigsten; sie legen dem Baukünstler Einschränkungen auf, stellen Anforderungen individuellster Art, die er nur mit Hilfe feinsten Taktgefühls und unter Zurückstellung seiner Persönlichkeit zu lösen vermag, um aber gerade so wahrhaft Erfreuliches zu schaffen und zu sichern. Fuchsenbergers Bedeutung liegt ganz wesentlich auf diesem schwierigen Gebiete. So erwähne ich die Kirchenerweiterung zu Gerach, wo er zu dem vorhandenen alten Kirchenschiffe ein zweites Parallelhaus schuf, das mit jenem durch einen Querbau verbunden ist — so organisch und natürlich, so aus einem Gusse, wie es der ursprüngliche Künstler nicht besser hätte erfinden können. Von anderen solchen Erweiterungen nenne ich nur die zu Stockheim (O.-Fr.) und die ruhige zu Hassenbach (U.-Fr.), die von Burgsinn, von Adelsdorf, von Oberlustadt, von Kraisdorf; unter den Herstellungen die der Kirche von Mürsbach. — Von den zahlreichen Altären Fuchsenbergers seien nur die modern empfundenen Retabelaltäre von Kraisdorf und Ehingen herausgegriffen; ferner der in wirkungsvollen Barackformen gehaltene von St. Blasius zu Ehingen.

Doering

DIE AUSSTELLUNGEN DER »JURYFREIEN« UND DER »NEUEN SECESSION« IN MÜNCHEN

Das Interesse, welches die Ausstellungen der Secession und des Glaspalastes erregen, darf nicht verhindern, auch den beiden kleineren, gleichzeitig stattfindenden Sammeldarbietungen Aufmerksamkeit zu schenken. Der Deutsche Künstlerverband »Die Juryfreien« zeigt eine sehr eingeschränkte Zahl von Malereien, auch einige Graphiken und Plastiken. Er veranstaltet diese kleine Schau, um nur überhaupt etwas zu zeigen und zu beweisen, daß er trotz der Schwierigkeiten der Zeit immer noch auf dem Platze ist. Er lebt der Hoffnung, nach dem Kriege seine Ideen der Juryfreiheit als einer sozialen und wirtschaftlichen Notwendigkeit durchsetzen zu können. Die jetzige Ausstellung unterscheidet sich von früheren desselben Verbandes durch das Fehlen solcher Erzeugnisse, die durch extravagante Art und Technik Widerspruch erregten. Von diesem ist jetzt nur gegenüber einigen offenkundigen Unvollkommenheiten die Rede. Sie treten wenig hervor und bedürfen daher auch an dieser Stelle keiner Erwähnung. Das gleiche würde der Fall sein mit den drei von Frey-Moock ausgestellten Gemälden, weil sie in ihrer Vortragsart in allzu starker Abhängigkeit von Stuck befangen sind. Als Figurenmaler zeigt sich u. a. Strasser mit einem Honved-Husaren, Glatte mit einem in hellem Lichte studierten Bauernmädchen, Nast mit einem Damenbild in Weiß und Violett gegen grauen Grund. Evers malte mit feiner Interieur-Stimmung eine Dame in ihrem Zimmer; eine ähnliche Aufgabe löste Fischer-Schuch. Zum Teil recht beachtenswerte Blumenstücke sind von Biber, Röstel; eine vornehm gefärbte Studie lieferte Keller-Hermann, altmeisterlich anmutend malte Ramge. Beträchtlich ist die Zahl der Porträts; herausgegriffen seien Leistungen von Bleicher, Klamroth, Killermann. Von der erheblichen Menge der Landschaftsmalereien erwähne ich die skizzenhaften Studien Hartmanns, die einfachen und großzügigen von Knobloch, Franz und Fränkel, ein stilles vornehmes Rheinufer von Schmitt, eine kraftvolle Gebirgslandschaft von Heinen. Originalradierungen nach Rothenburger Motiven zeigt Geißendörfer, interessante Architekturen, mit der Feder gezeichnet, Nusser. Als Plastikerin entfaltet Mania Kacer bei mehreren Bildnisköpfen die bekannten Vorzüge ihres zu weiterer Abklärung durchdringenden Talentes.

Die »Neue Secession« kennzeichnet ihre Darbietung auf den öffentlichen Anschlägen durch die Silhouetten von drei sonderbar stilisierten Männern, von denen keiner einen Fuß, der mittelste außerdem keine Hand besitzt. Ob sie die Malerei, Graphik und Plastik der Neuen Secession symbolisieren sollen, bleibe dahingestellt. Gegen 200 Werke allermodernster Auffassungen sind hier versammelt. Die Angehörigen dieser Richtungen gehen darauf aus, unter Verzicht auf die Formen der natürlichen Wahrheit jene der »innerlichen Vorstellung« zu geben, Begriffe sichtbar zu machen, Empfindungen zu malen, der Menschlichkeit im künstlerischen Schaffen sich zu entäußern, um die Seele zu finden. Wie die

Ausstellung erweist, sammeln sich die Werke dieses Zweckes in zwei voneinander verschiedenen Gruppen. Die eine hält trotz ihrer im Grunde abstrakten Absichten doch an der konkreten Erscheinung fest, um sie als Hilfe- und Ausdrucksmittel zu benutzen. Man sieht also Landschaften, Figurengruppen, z. B. sogar nach Motiven vom Kriege gefertigte Bilder und Zeichnungen, Porträts, Stilleben, Religiöses usw. Es ist mir gänzlich unmöglich zu sagen, worin bei Werken aller dieser Art die eigentlich neue geistige Auffassung beruhen mag. Von zahllosen älteren Werken nach gleichen und verwandten Motiven unterscheiden sie sich für mich ganz überwiegend nur durch die Mangelhaftigkeit ihrer technischen Ausführung. Höheres Interesse bieten nur wenige, wie die feinen Landschaften von Sieck, eine zarttönige Landschaft von Cöster, ein in grauen Tönen gehaltenes Damenbild von Nowak; charakteristische Arbeiten von Püttner, die Herbigkeiten von Jagerspacher, der mit tiefer Farbe stark temperamentvolle Gestalten schafft, z. B. einen Ecce homo oder einen Geiger, welcher der Phantasie eines E. T. A. Hoffmann würdig wäre. Dazu kommen Bleekers Büsten König Ludwigs III. und anderer Persönlichkeiten, ein stark stilisierter Mädchenkopf von Lehmbruck. — Die zweite Gruppe ist die der Abstraktionsmaler. Ihre Auffassungen stufen sich von derjenigen, die immerhin noch einiges Reale mitverwendet, bis zu jener ab, die dergleichen gar nicht mehr kennt, dagegen Sammlungen unbegreiflicher Farbenflecke und Linien mit konkreten Namen belegt wie z. B. Klees Restaurationsgarten. Endlich zu jener, die auch hierauf verzichtet und wie derselbe Klee ein Bild nurmehr »abstraktes Aquarell« nennt. Hier schweigt alles, was im bisherigen Sinne Technik, Zweck und Bedeutung ist, und der Gedanke irrt im Reiche des Transzendentalen auf eigenen Wegen umher, deren Lauf niemand und auch er selbst nicht kennt. Das erwünschte Ziel, die Klarheit des Geistes, der lebendig macht, wird er auf diese Art nicht erreichen. Doering

AUSSTELLUNG BADEN-BADEN

Auch heuer steht die Ausstellung in der Bäderstadt auf der gewohnten Höhe. Insbesondere gilt dies von der graphischen Abteilung, in der teils ganze Kollektionen, teils aber auch einzelne treffliche Blätter unser ungeteiltes Interesse erregen. Es sind da zu nennen Meid, Klemm, Greve-Lindau, Graf, Schmutzer, ferner Berlin mit seinen markantesten Vertretern, Struck, Sieck, sowie die einheimisch badischen Graphiker Egler, Riedel, Pfefferle, Goebel, Haueisen und Gebhard. Zuletzt sei auf die reichhaltige Sonderausstellung Emil Orliks hingewiesen, die eine Fülle ägyptischer und ostasiatischer Motive in köstlicher Verarbeitung in sich birgt, neben einer Reihe klassisch-graphischer Meisterporträts. Aus der plastischen Abteilung greifen wir Werke von Seiler, Touaillon, Volz, Epple, Gsell, Heide Rosin, Etha Richter, Elkan, Link, Degenhart und Schreyegg heraus. Das Gros der Gemälde weist heuer noch mehr wie zuvor eine zu bestimmter Ruhe und Abgeklärtheit gelangte Einförmigkeit auf, die jedoch wieder von Langweile weit entfernt ist und gerade eine besonders ins einzelne gehende vertiefte Betrachtung erfordert. Schlager fehlen gänzlich und ebenso Allzuveraltetes wie extravagant Neues. Die Badener Ausstellungen haben nun völlig ihr eigenes Gesicht angenommen mit eben dem für die lokalen Forderungen geeignetsten Gepräge, das wiederum gerade den Erfolg bedingt. Unter den außerbadischen Kunstzentren sind insbesondere Berlin — dies durch seine führenden Persönlichkeiten — und München am stärksten vertreten. Liebermann, Slevogt, Corinth und Orlik, ferner die trefflichen Hübner und Kallmorgen, Frank, Büttner, Spiro und nicht zuletzt Greve-Lindau. Die Münchener gruppieren sich um Goossens, v. Hayeck, Schinnerer, Schramm-Zittau, Stuck, Zügel und Zumbusch, ja auch den alten Defregger wollen wir nicht übersehen. Stuttgart ist äußerlich bescheidener, glänzt aber nicht minder durch einige köstliche Perlen, gerade wie diesmal auch Weimar; im ersten Falle nennen wir Landenberger, Faure, Pankok, im zweiten Klemm, Weise und v. Hofmann. Ihnen reiht sich Dresden an mit Sterl, Mackowsky, Dorsch und Düsseldorf mit Münzer, Rocholl und G. Wolf. Das künstlerische Elsaß, d. h. Straßburg ist vertreten wie üblich durch Blumer, Daubner und Stoskopf; aus dem übrigen Deutschland ragen Steinhausen, Vogeler-Worpswede, Buchwald-Zinnwald und Coste hervor. Und nun zu den einheimischen Badenern! Als wirkliche Führer zeigen sich hier im besten Lichte heuer Thoma und Dill; ihnen stellen wir zwei andere Gestalten gegenüber, die sich altgewohnt behaupten; Trübner und Schönleber. Dann folgen in bekannter Weise von Volckmann, von Ravensein, Fehr, Göhler und Conz. Besonders verdient gemacht hat sich aber die jüngere Meistergeneration, als deren Hauptvertreter wir hier Goebel, Grimm, Pfefferle, Wallischeck und Sprung antreffen. Zum Schluß sei noch kurz auf die Kollektiv-Ausstellungen des verstorbenen Stuttgarters Carlos Grethe und des Landschafters Wilhelm Nagel hingewiesen. Mit großer Freude ist auch auf dieser Ausstellung eine auffallend rege Verkaufstätigkeit festzustellen; somit steht gottlob die Kunst auch im dritten Kriegsjahr noch nicht auf so schlechter materieller Grundlage, wie es dem Pessimisten manchmal scheinen möchte. Gehrig

BERLINER SECESSION

Von Dr. Hans Schmidkunz (Berlin-Halensee)

Die »alte« Secession, zur »Tradition« ausreifend, um L. Corinth geschart, vom Kunsthändler J. B. Neumann vertreten, hat ihre Frühjahrs-Ausstellung 1916 (bis Juni) hauptsächlich der Griffelkunst gewidmet, ungefähr gleichzeitig mit der als »Schwarz-Weiß« bezeichneten Ausstellung der »Freien Secession«. Die Berliner Secessionen, durchschnittlich in der Farbe besser als in der Zeichnung, halten einem Wettbewerb in der graphischen Kunst schwerer stand als in anderer, zumal gegenüber dem, was da regelmäßig die Berliner »Große« leistet. Deren Graphiker vertiefen sich auch mehr in das, was aus dem Eigensten der technischen Verfahren herauszuholen ist; die secessionistischen Graphiker sind mehr darstellerisch schlechtweg.

So werden denn in der ersten der drei Abteilungen, aus denen diese Kunstschau besteht — Zeichnende Künste, Schwedische Graphik, Plastik — die farbigen Stücke interessanter als die nur schwarzweißen. Man sehe z. B. von der Gattin des Vorsitzenden der »Berliner Secession«, von Charlotte Berend, die flott handkolorierten Illustrationen zu Andersens »Kleiner Seejungfer«: hinter der frischen Farbigkeit steht wieder die Zeichnung der Gesichter zurück. Von L. Corinth sind u. a. in bekannter derber Formensprache mit impulsiver Wucht und malerischer Saftigkeit und transitorischer Erregtheit dekorative Malereien für einen Festsaal da, einen Drachenheld und eine Bacchantin u. dgl. darstellend, eine Art secessionistischer Makart, meist Tempera. Letztere Technik dient auch noch einigen etwas hervorstechenden Werken: der »Arbeit« von H. Krayn und einer »Familie« sowie einer dekorativen Skizze »Nereide« von E. Kuithan, der sich zu einer Mittelform zwischen Corinth und Hodler zu entwickeln scheint. — Das temperamentvolle Frauenporträt von E. Spiro wird wohl in weiten Kreisen besser gefallen als seine uns noch sympathischere Kinderkopf-Radierung.

C. Strathmann ist wieder mit gut natürlich-phantastischen Malereien da, samt einer mit Applikation gestickten Wanddekoration »Negerkönig«. Seine »Musikanten« sind eines der — hier sonst nicht weiter hervortretenden — Pastelle.

Aquarelle sind zahlreicher vorhanden: u. a. von W. Erdmann, besonders eine Abend- und eine Morgendämmerung; von F. Heckendorf und besonders von O. Galle, dessen mehrfache Meeresstudien mit Südlandstimmung hervorragen — gut »alt«. Wahrscheinlich gehen gleich den Auswählern der Katalogbilder auch Andere achtlos an den eigenartigen Kompositionen von Hedwig Jarke vorbei: ihre Aquarelle »Trauernde Frauen« und zwei Darstellungen der »Flucht nach Ägypten« verdienen lebhafte Beachtung.

Es wird wohl der Reiz der Bewegung und Landschaftstimmung sein, der heute das Motiv der Ägyptenflucht bei der Behandlung biblischer Motive bevorzugen läßt. Ein kleinskizziges Pastell von E. Klossowski stellt es unter dem Namen »Heilige Familie« dar (daneben »Hubertus«-Bilder). Ob freilich die Zeichnung »Ruhe auf der Flucht« von W. Jaeckel noch als ein solches Motiv gelten kann, fragt sich. Jaeckel gehört eher in die »drübere« Secession und bedarf eines wandmalerischen Auslaufes. Diesmal bringt er auch noch je eine Reihe Lithographien mit biblischen Motiven und mit »Memento 1914/15«; dazu ein ausdruckstrebendes Temperabild »Und der Mensch ward«, vor dessen welliger Vielfarbigkeit man aber das bekannte Wort »Sauce« kaum unterdrücken kann, während andere etwa ein »chaotisches Genie« oder dgl. sehen. Auch sonst ist man manchmal in Verlegenheit, wie weit man biblisch bezeichnete Darbietungen ernst nehmen kann: so das Temperabild »Kreuzabnahme« von G. Klapper und die wirklich schon karikaturhafte Aquarellreihe »Marienleben« von K. L. Heinrich. Eine gut skizzige Zeichnung »Kreuzerhöhung« von J. Hegenbarth und besonders eine Radierung »Beweinung« von H. Kunz, die zwei klagende Figuren zeigt (wohl Maria und Johannes), mögen noch hervorgehoben sein. Am aufmerksamsten aber kann man auf den Münchener K. Caspar sein. Er bringt eine Reihe Lithographien »Passion«, in der anscheinend die Leidensgeschichte des Herrn und die des Weltkrieges zusammengehen; schade um die Störung des Eindruckes durch physiognomische Forciertheiten, wie z. B. schon in dem ersten Stück, das Johannes an der Brust des Meisters beim Abendmahle zeigt!

Am vielfältigsten bewährt sich wohl E. Oppler. Seine Zeichnungen, Pastelle, Aquarelle, Radierungen und Lithographien enthalten Mannigfaltiges aus dem Kriegsleben in den Karpathen und in Munkács, dann aus dem Westen in Lille usw.; ganz besonders aber zeigen Theaterbilder, zumal aus dem russischen Ballett, diesen Künstler in einer günstigeren Weise als in seinen Gemälden auf früheren Secessionsausstellungen. Echte Kunst des Lichtes und des leichten Fußes!

Der Typus der modernen Illustration ist vertreten durch Zeichnungen von K. Arnold und E. Büttner; nach Ideen des letzteren sind von Elsa Hoffmann beachtenswerte Stickereien ausgeführt. Die zwei Gegenstücke in der heutigen Illustrationskunst: A. A. Oberländer und Th. Th. Heine, sind sowohl auf der gleichzeitigen »Freien« wie auch hier vertreten: jener besonders reichlich, aus den »Fliegenden«, dieser mit mehrerem aus dem »Simplicissimus«, z. B. dem »Kriegsgespenst«.

Sonstige Zeichnungen kamen von P. Bach (»Aus Wien« und besonders »Dorfbrand«), von B. Becker (hübsche Kleinigkeiten), von M. A. Stremel (hervorragend »Dom zu Bamberg«), von R. Wilke (Humoristisches), der gleichzeitig auch in der »Freien« vertreten ist. Mit dem Karton L. Ury's zu einem Bilde Weltkrieg werden sich vielleicht manche Beschauer befreunden.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Professor Max Heilmaier (Nürnberg) schuf im Auftrage der Regierung von Elsaß-Lothringen für den Dom in Metz einen Marienaltar. Der Aufbau über einem kleinen Tabernakel mit predellaähnlicher Leuchterbank besteht in einer stehenden, gotisch stilisierten Madonna, deren Haltung und Geste auf das bekannte Lourdes-Motiv zurückgeht. Die niedrige Predella schmükken Reliefs der Verkündigung und der Geburt Christi. Die Ausführung in rotem Lienbacher Marmor geschah unter Aufsicht Heilmaiers im Jos. Zwislerschen Steingeschäft zu Kiefersfelden. Das Tabernakeltürchen ist eine Goldschmiedearbeit von Professor Fritz Schmid in München.

Glasgemälde. — Für das Rathaus in München wurde soeben ein größeres Glasgemälde vollendet. Es stellt eine Szene dar: »Der alte Landsturm zieht ins Feld«, die von Maler Jos. Andr. Sailer entworfen und von Professor Carl de Bouché sen. in Farbe gesetzt und ausgeführt wurde. In Auftrag wurde es vom MünchenerHilfsausschuß derMünchenerKünstler gegeben.

Ludwig Glötzle (München) malte für die Pfarrkirche zu Scheidegg (Algäu) ein großes Deckenbild. Dargestellt ist eine Szene nach dem Tode des Kirchenpatrons, des hl. Gallus. Die Mittel hiefür wurden durch die Opferfreudigkeit des dortigen Pfarrers Kaspar Böck und einiger Pfarrangehöriger aufgebracht.

Kriegerdenkmal. Der Berliner Bildhauer Professor Haverkamp schuf für die von dem kunstsinnigen Pfarrer Speckmann in dem Dorfe Hiddingsel bei Münster erbaute neue Kirche ein Kriegerdenkmal, das im Turm aufgestellt ist. Es zeigt den hl. Michael in goldener Rüstung, in der Linken die seelenwägende Wage, in der Rechten das gezückte Flammenschwert. Schrifttafeln tragen unter dem Namen der gefallenen Helden aus der Gemeinde die Aufschriften: »Eine größere Liebe hat niemand, als so einer sein Leben hingibt für seine Freunde. Joh. 15, 13«, und »Herr, gib ihnen die ewige Ruhe, und das ewige Licht leuchte ihnen, Amen.«

Bildhauer Franz Scheiber (München) schnitzte im Auftrag des Zirkels der Geistlichen in Landsberg a. d. Warthe eine Büste des hl. Konrad, welche Herrn Erzpriester Prießnitz zum 25 jährigen Priesterjubiläum gewidmet wurde.

Der Bildhauer Professor Franz Bernauer ist im Alter von 55 Jahren im Juli gestorben. Er war am 25. März 1861 zu München geboren, wo er dann auch seine Ausbildung genoß.

Kirchenmusikdirektor Professor Johannes Biehle, Sachverständiger des Sächsischen Landeskonsistoriums für Glockenwesen und Orgelbau, habilitierte sich auf Anregung höherer Stellen an der Technischen Hochschule zu Berlin-Charlottenburg für das von ihm neugeschaffene Lehrgebiet: »Der Kirchenbau und seine Raumgestaltung vom Standpunkte der Akustik und der Zweckmäßigkeit nach liturgisch-konfessionellen und musikalisch-rednerischen Gesichtspunkten unter Berücksichtigung des Glockenwesens, des Orgelbaues und der Grenzgebiete der Architektur, Liturgik und Musik. Seine Antrittsrede behandelte eine »Theorie der Raumakustik«.

Passionsgedanken und Kriegsdenkmäler. — Unter diesem Titel gibt Präses J. Murböck in Nr. 33 der »Allgemeinen Rundschau« (19. Aug. 1916, S. 581) Anregungen zum gedanklichen Inhalt religiöser Kriegsdenkmäler. Er hebt anerkennend hervor, daß die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst bei ihrem Preisausschreiben, die Bedingung gestellt hat, die Entwürfe müßten einen religiösen Gedanken ausdrücken. Jene Denkmäler, sagt Murböck, würden am dauerndsten und wirksamsten sein, welche am meisten vom christlichen Geiste erfüllt sind. »Schauen wir doch«, fährt er fort, »wie gedankenlos das Volk an unseren jetzigen Denkmälern vorübergeht, wie wenig verhältnismäßig die Inschriften auf den Gedenktafeln gelesen werden (nicht bloß deshalb, weil sie überhaupt meist schwer leserlich sind)! Noch mehr ist das der Fall, wenn das Denkmal an sich nichts erzählt, wenn man erst eine Erläuterung hierzu braucht. Und nach dieser Richtung hin halte ich reine Naturdenkmäler, Heldenhaine, Findlingsblöcke, Eichen und dgl. für die Masse des Volkes für unangebracht. Nach 50 Jahren schon werden sie dem Volke nicht mehr viel zu sagen haben. Ganz anders ist's mit jenen Kriegsdenkmälern, die christlichen Geist atmen. Diese erzählen dem Volke — und das Volk liebt die Erzählung. An Kriegsdenkmäler solcher Art können Priester, Lehrer und Eltern immer leicht anknüpfen, um auch die Lehren des Krieges wieder ins Gedächtnis zurückzurufen«. Indes, heißt es weiter, brauche die Natur nicht ausgeschaltet zu werden, da christliche Denkmäler mit ihr sich verbinden lassen und oft so am besten wirken, insbesondere bei Darstellungen aus der Leidensgeschichte Christi. Dies ist der Fall bei den im Freien errichteten Kreuzwegen und Kalvarienbergen. Bei den ersteren könnten einzelne Stationen von verschiedenen Personen oder Gruppen gestiftet werden. Soldaten, die am Kreuz des Krieges schwer getragen und z. T. ihr Leben lang daran werden tragen müssen, fänden keine bessere Votivgabe, als die Stationen, wo der Heiland das Kreuz auf seine Schulter nimmt oder unter seiner Last zu Boden sinkt. Die Veronika- und Simonstationen wären als Denkmale der christlichen Liebestätigkeit im Kriege geeignet. Die vorletzte Station, die Begegnung Jesu mit seiner Mutter, ferner die weinenden Frauen Jerusalems dürften ein tröstendes Andenken an das Frauenleid beim Abschied und bei mancher Todeskunde bilden. Ebenso wäre die Darstellung des Herrn am Ölberg passend, denn der Leidenskelch, die Todesangst, die Bereitwilligkeit, das schwere Los zu übernehmen, sind moderne und ewig gültige christliche Kriegserinnerungen, sowohl für die Soldaten, als auch für ihre Angehörigen oder Hinterbliebenen. Für jene, welche in Gefangenschaft waren, wäre Christus, der Schmerzensmann im Kerker sinnvoll. Zur Erinnerung an die in fremder Erde begrabenen Krieger würde Christus im Grabe, in einem fremden Grabe, passen, das durch ihn herrlich geworden.

Kunstschmied Franz Frohnsbeck (München) erhielt bei dem vom Bayerischen Gewerbemuseum Nürnberg ausgeschriebenen Wettbewerb auf Grund eines Beschlusses des Preisgerichtes der König-Ludwigs-Preisstiftung »für einen künstlerisch und technisch vorzüglich durchgearbeiteten Entwurf zu einer in Eisen geschmiedeten einflügeligen Vorgartentüre und für einen zweiten sehr guten Entwurf zu dieser Türe« je einen Preis von 200 Mark.

BÜCHERSCHAU

Einführung in die Betrachtung von Werken der bildenden Kunst. Von Luise Potpeschnigg. Mit XX Tafeln und 14 Abbildungen im Text. Preis 5 Kronen. Wien 1915, k. k. Schulbücherverlag. VIII und 222 S. 8°. = Arbeiten des kunsthistorischen Instituts der k. k. Universität Wien (Lehrkanzel Strygowski): Band II.

Man hat sich neuerdings viel mit der allverbreiteten menschlichen Unfähigkeit zu sachgerechten Zeugenaussagen beschäftigt, zugleich also mit der Sucht eines Beobachters, über das ihm Vorliegende zu anderem hinüberzuspringen. Aller theoretische und praktische Eifer für eine »reinliche Beschreibung«, alle philosophische und pädagogische »Phänomenologie« scheint jedoch noch kaum etwas dort erreicht zu haben, wo die Versenkung ins Gegebene, nicht mehr und nicht weniger, am allernächsten zu liegen scheint: in der Kunstbetrachtung. Man erinnert sich vielleicht der Klage H. Pfitzners, daß in seiner »Rose vom Liebesgarten« fortwährend etwas über den vorgeführten Inhalt Hinausliegendes gesucht werde, statt daß auf dessen Eigenes selbst eingegangen wird. Und nun mag man in den einführenden Abschnitten bei Potpeschnigg nachlesen, was heute noch sogar fortschrittlich erscheinende Behandler der Kunst in der Schule leisten: zum Verständnis eines Gemäldes wird ein Gedicht verwandten Inhalts vorgetragen, und ein Bild von Rembrandt wird an eine logische Systematik angeknüpft. — All diesem Vorbeifahren will die Verfasserin das Eindringen in das Kunstwerk selbst gegenüberstellen, und zwar nach dem Betrachtungssystem ihres Meisters J. Strzygowski, an dessen kunsthistorischem Institut sie die pädagogische Abteilung leitet. Vor jedem Werk wird mit einer möglichst objektiven Beschreibung begonnen; das weitere Eindringen geschieht in der Reihenfolge: Material und Technik, Gegenstand (also das noch nicht Künstlerische), Gestalt, Form (unterschieden als Masse, Raum, Licht, Farbe) und Inhalt (»alle die seelischen Werte, die uns das Kunstwerk zu geben vermag«). Man sieht bald, daß da manches ineinandergeht, kann aber trotzdem jene allzu scharf scheinenden Unterscheidungen als Grundzüge beibehalten. In der Praxis muß man sich ja doch mit Varianten behelfen. So bekommen wir ausführliche Betrachtungsbeispiele aus Malerei, Plastik (reliefierte und freiräumige) und Architektur (Holz, Ziegel, Stein — also vorerst ohne Gruppierung nach Stilen). So eingehend nun auch, mit Millets »Säemann« beginnend und reichliche Vergleichungen zuziehend, die Beispiele sind: der angehende Lehrer wird dennoch gewarnt, sich mit dem Studium dieses Buches zu begnügen, statt die für die Schule nötige »volle pädagogische Ökonomie« jahrelang an einem Universitätsinstitut zu erarbeiten. — »Entwicklungsgeschichte« ist im vorliegendem Buch ausgeschlossen. Mit Recht: erst muß doch das Was und Wie bekannt sein, ehe seine Beziehungen gesucht werden. Qualitäten vor Relationen! Und die Schule hat auch in anderen Fächern Bedarf nach »phänomenologischer« Betrachtung; so kann deren Pflege auf der einen Seite die auf einer anderen fördern.

Dr. Hans Schmidkunz (Berlin-Halensee)

Redaktionsschluß: 22. September 1916.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Standhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH.
Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.

DIE·CHRISTLICHE·KVNST

FRITZ KVNZ

XIII. JAHRGANG
. NOVEMBER 1916
HEFT 2

OKT. 1916 – SEPT. 1917
PREIS HALBJÄHRL. M. 7.–
EINZELHEFTE M. 1.40

INHALT:

MONATSCHRIFT·FÜR·ALLE·GEBIETE·D·CHRISTLICHEN KVNST·DER·KVNSTWISSENSCHAFT·SOWIE·FÜR·DAS GESAMTE·KVNSTLEBEN·
I·VERBINDVNG·MIT·D·DEVTSCHEN·GESELLSCHAFT FÜR·CHRISTLICHE·KVNST·HERAVSGEGEBEN·VON·D· GESELLSCHAFT·FÜR·CHRISTL·KVNST G.M.B.H. MÜNCHEN





DER TEMPELGANG MARIÄ VON TIZIAN IN DER AKADEMIE ZU VENEDIG

MARIAE TEMPELGANG VON TIZIAN

Von A. MÜLLER-Köln

(Vgl. nebenstehende Sonderbeilage)

Dieses Bild ist eines der wenigen Meisterwerke, welche an ihrem ursprünglichen Platze geblieben sind. Der Teil der Akademie, den es schmückt, diente früher den Versammlungen der ältesten Bruderschaft Venedigs, der Confraternità della carità (Bruderschaft der Barmherzigkeit). Es bedeckt den oberen Teil einer Saalwand vollständig, so daß oben die kunstvoll geschnitzte und vergoldete Decke, seitwärts je eine Wand des Saales und unten eine Holztäfelung, womit der untere Teil der Wand bekleidet ist, seine natürliche Umrahmung bilden. Zwei Türen machen rechts und links Einschnitte in das Bild, die aber nicht störend empfunden werden, da sie vom Meister bei der ganzen Anlage in Rechnung gestellt wurden. Seine Beleuchtung erhält es von links, doch liegen die Fenster nicht unmittelbar neben dem Bilde, sondern ein wenig zurück. Genau so hat sich Tizian, wie sich aus der Schattierung ergibt, den Stand der Sonne bei der dargestellten Szene gedacht. Das Bild hat also immer die richtige, seiner Schattierung entsprechende Beleuchtung. Dadurch hat es etwas ungewöhnlich Plastisches und Natürliches, weil bei ihm nicht die wirkliche Beleuchtung an seinem Standorte mit der vom Maler angenommenen in Streit liegt. Darum hat man vor dem Bilde nicht die Empfindung, eine bemalte Fläche zu betrachten, sondern man glaubt einen freien Ausblick in eine Landschaft des venezianischen Festlandes zu genießen und Zuschauer einer Szene des sich dort abspielenden Lebens zu sein.

Freilich ist damit nur die Würdigung der materiellen Seite des Bildes erleichtert, sein innerer Gehalt würde uns erst dann leichter und voller erschlossen, wenn der Raum, den es ziert, noch seinem alten Zwecke diente, wenn dort noch die alte Bruderschaft in dem Geiste der Nächstenliebe und Frömmigkeit waltete, dem das Bild seine Entstehung verdankt, und dem aus der Betrachtung des Bildes neue Kraft zufloß.

Doch versuchen wir sowohl in die Schönheit wie auch in den Gehalt des Bildes einzudringen.

Mit bewunderungswürdiger Kunst hat Tizian es verstanden, den Mittelpunkt des geistigen Inhaltes seiner Bilder auch technisch in deren Mittelpunkt zu stellen. Bei wenigen aber hat er dies wohl so auffallend und mit solchem Geschick getan, wie bei Mariä Tempelgang. Das Bild stellt den Augenblick dar, wo die Mutter des Erlösers als kleines Kind zum Tempel kommt, um in die Schar der gottgeweihten Jungfrauen aufgenommen zu werden. Das kleine Mädchen, auf welches das Volk Israel so lange mit Sehnsucht gewartet hat, ist hier der Gegenstand gespanntester Aufmerksamkeit nicht nur des Hohenpriesters und seiner Begleiter, die es am Eingange des Tempels erwarten, sondern auch seitens der Bewohner der dem Tempel nahe liegenden Gebäude. Sie halten die Balkone und Fenster besetzt und schauen teils dem Kinde zu, teils sind sie über dasselbe in lebhafter Unterhaltung begriffen. Besonders aber beschäftigt sich mit ihm eine große Schar Leute aller Stände und jeden Alters, die dem Kinde das Geleit gegeben haben und ehrfurchtsvoll an den Stufen des Tempels zurückgeblieben sind. So steht die kleine Maria im Mittelpunkte des Interesses. Dem entsprechend nimmt sie auch den Mittelpunkt des Bildes ein. Sie betritt eben die zweite Hälfte der großen Freitreppe, welche zum Tempel hinaufführt. Diese ist von allen anderen Personen leer. Hinter ihr öffnet sich eine große, zu einem Nebengebäude des Tempels gehörige Halle, so daß die kleine Gestalt Mariä nach allen Seiten hin frei steht. Dadurch ist das Auge des Beschauers gezwungen, unverwandt auf dem heiligen Mädchen Maria zu ruhen. Und es ruht mit Freude auf ihr. Gegen den grauen, kalten Steinton der Gebäude hebt sich ihr hellblaues Kleid warm ab, gegen den Schatten der Halle der Lichtkreis, der ihre liebliche Gestalt umfließt. Tizian hat hier seine ganze Meisterschaft in der Behandlung von Farbe und Licht angewandt, um in einem so großen



HEINRICH MEIER (KÖLN) CHRISTUS AN DER GEISSELSÄULE

Vgl. Abb. S. 33

das Tüchtige, Brauchbare, gesunde Kunst und redliches Handwerk zugleich, also genau dieselbe Zusammenstellung, deren sich die größten Kunstmeister der Vorzeit nicht schämten; enthält sich der Bevorzugung dieser oder jener »Richtung«; hat also einen für Schaffende und Genießende gleich wichtigen erziehlichen Zweck. Nicht vergessen sei, daß dieser nicht allein ästhetische, sondern auch ethische Ziele verfolgt — will sagen, daß Dinge, die nach einer Seite hin die pflichtmäßige Rücksichtnahme auf die Allgemeinheit schwer verletzen könnten, fehlen. Auch darum gebe ich diesem Glaspalaste vor der heurigen Secession den Vorzug. Zu diesen Innerlichkeiten kommt noch das Äußere, daß die Aufhängung der Bilder nach brauchbaren neueren Grundsätzen erfolgt, und ihre Wirkung dadurch so weit gesteigert ist, als dies bei derartigen Massenansammlungen von Formen und Farben eben sein kann.

Die Baukunst-Abteilung enthält keine Modelle, sondern nur Zeichnungen und Photographien. Man sieht eine Anzahl von Profanbauten — Villen von W. Funke, Th. Lechner, A. und G. Ludwig, Geschäftshäuser von E. Drollinger, E. Hönig und K. Söldner, Studien von A. Leibinger; die kirchliche Baukunst interessiert durch die in gotischen Formen gehaltene Kirche zu Röthenbach (bei Lauf) von H. Hauberrisser und den Entwurf für eine Kirche in Tutzing, die Dr. G. von Hauberrisser in kraftvollen und malerischen Formen des Barockstiles ersonnen hat.

Die Anordung der Plastikwerke ist heuer besonders geschickt erfolgt, und dient, zumal bei den Kleinwerken, dazu, ihre raumschmückenden Eigenschaften zur Geltung zu



HEINRICH MEIER (KÖLN, SCHULE GRASEGGER) CHRISTUS AN DER GEISSELSÄULE

Ausschnitt. Vgl. Abb. S. 32

bringen. An Großplastiken herrscht Mangel; vielleicht — man möchte es hoffen — erspart sich dabei die Kraft für die nach dem Kriege winkenden Monumentalaufgaben. Für diesnal überwiegt das Bildnis. In der Mehrzahl ler Fälle beweist es gründliche Durchdringung les zu schildernden Charakters. Gute Techiik und kräftige Formwirkung vereinigen sich lamit. So bei dem Bernauerschen Relief I. M. ler Königin von Bayern, bei einer gußeisernen 3ildnisbüste von Beyrer, der von Weckbecker geformten ausgezeichneten Büste Sr. Em. des Kardinal-Erzbischofs Bettinger, den Steffenchen Denkmälern Kaiser Wilhelms I. und des erstorbenen Prinzregenten Luitpold von Bayrn, F. Liebermanns charakteristischer Büste Sr. M. des Königs Ludwig III. Antikisierende Form und Ausdrucksweise zeigt Kiefers Grabnal mit der Statue eines trauernden weibichen Genius. Christliche Empfindung lebt n dem großartigen Kittlerschen Werke der Beweinung Christi und in Waderes ruhig chöner Pietà-Gruppe »Das große Leid«. Der Krieg gab die Anregungen für die schlichten ebensvollen Plastiken von May, aus denen in dreiteiliges Werk »Heldentod im Frühling« herausgehoben sei. In guter Stilisierung führte Daumiller seinen unbekleideten »Lanzenkämpfer zu Pferd« aus. Vom gleichen Künstler ist eine Anzahl von silbernen, bronzenen und eisernen Medaillen und Anhängern. Die »Christliche Kunst« brachte in Heft 7, 1915, Proben derartiger Arbeiten Daumillers. Gut stilisierte Medaillen lieferte auch Kraumann. Von sonstigen Plastikwerken erwähne ich anmutige Statuetten von L. Dasio, eine Idealfigur mit Violoncello von Himmelstoß; unter den Tierplastiken fiel mir ein kleiner, in Holz geschnitzter Bison von Moldenhauer wegen trefflicher Naturbeobachtung auf.

Die Malerei legt ihr Hauptgewicht wie immer auf die Landschaft; außerdem natürlich auf den Krieg. Nicht zu gering ist die Zahl der tüchtigen Bildnisse; Genre und Stillleben treten nicht stark hervor; desgleichen das religiöse Bild. Die sonstigen Gruppen sind wenigstens in guten Einzelbeispielen vertreten. Das Interesse an der Malerei-Ausstellung wird gefördert durch die programmatisch erscheinende Einschaltung von neun Sondergruppen. Die Beteiligung der großen Künstler-

vereinigungen entspricht der Gepflogenheit früherer Jahre. —

Beim Stilleben ist es besonders die Blumenmalerei, die Reizvolles bietet. So in den koloristisch äußerst vornehmen Studien von Schütthof, den volltönigen Werken von Müller-Wischin, Frauendorfer-Mühlthaler, Flesch-Brunningen, J. von Destouches, den kräftig beobachteten Stücken von Franck. Ein reiches Obststilleben zeigt C. G. Hermann, eins mit Fruchtgläsern Muhrmann. Zu einer vor Jahrzehnten beliebten Mode, deren Vorbilder schon älteren Datums sind, kehrt Saxinger zurück; mit täuschendem Gelingen malt er rohe Bretter, auf denen Briefe, aufgespießte Schmetterlinge und anderes mit einer bis ins Äußerste gehenden Subtilität und Naturalistik dargestellt sind. Das Bemerkenswerteste auf dem Gebiete des Stillebens sind die Werke von Otto Maria Porsche, von denen der 40. Saal eine 20 Nummern umfassende Sonderausstellung enthält. Eine altmeisterliche Auffassung ist diesen Werken eigen; sie sind tief in der Farbe, von kräftiger dekorativer Wirkung und erwärmen durch poetischen Gehalt. Das gleiche ist von den Landschaften dieses Künstlers anzuerkennen, während es mir schwerer wird, zu seinen Porträts ein Verhältnis zu gewinnen.



VOSS (KÖLN) GRABSTEIN

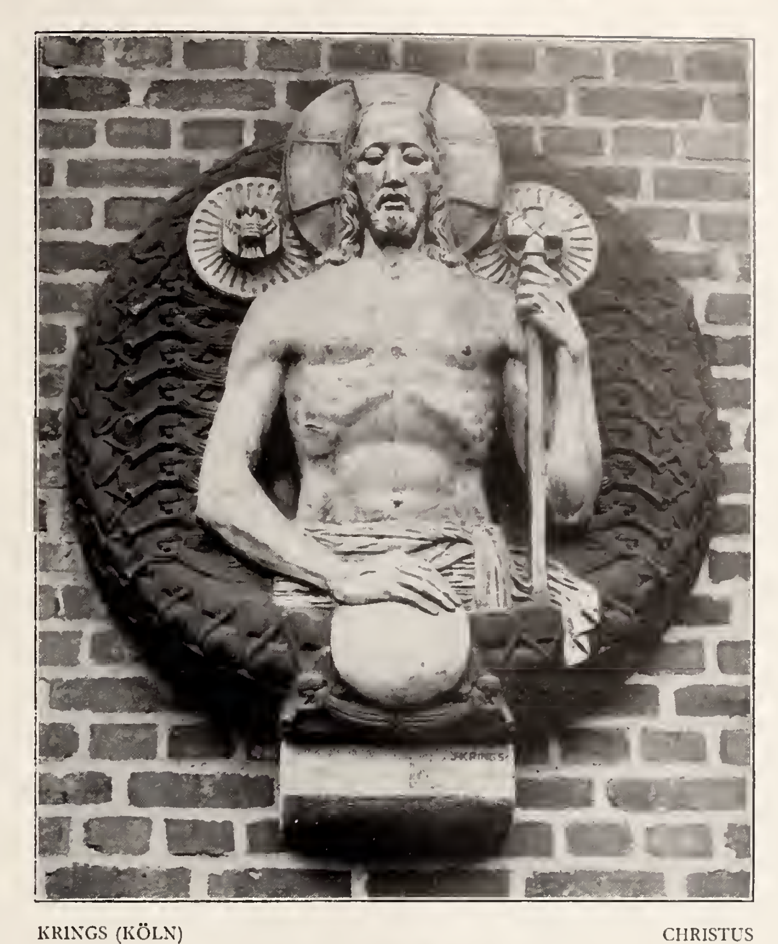
Für den Vater des Künstlers, einen Zimmermann

Die Tierstudie bewegt sich technisch vielfach auf den von Zügel gewiesenen Pfaden der Luft- und Lichtmalerei. Die Schilderung erfaßt den Zustand, nur selten geht sie zur Erzählung über, wie z. B. Strebels »Treue um Treue« mit dem von einem Soldatengrabe nicht weichenden Hunde; bei O. Dills Wölfen, die auf dem Schlachtfelde ihre Beute suchen; bei Rich. B. Adams gefallener Stute, neben der ihr klagend wieherndes Füllen steht; bei Oßwalds Zirkuselefanten, Hermann-Allgäus ausgezeichnet gemalte Tierbilder (nebst einigen Obststilleben) halten das Bedauern über das frühe Hinscheiden dieses Künstlers wach. Leuteritz malte einen schlafenden Hund. Das reizvolle Farben- und Lichterspiel auf Tierkörpern ist wieder von zahlreichen Malern beobachtet und geschildert worden, von denen ich wahllos nur Bergmann und Lüdecke-Cleve erwähne. Zur Gruppe der Tierstudie haben auch die Graphiker zum Teil sehr bemerkenswerte Beiträge geliefert. Um davon hier gleich Notiz zu nehmen, nenne ich die vorzüglichen Zeichnungen von O. Dill. Hammer lieferte charakteristische Vogelstudien in Zeichnungen und farbigen Holzschnitten.

Die Malerei anregender Innenräume bietet nicht viel, unter dem wenigen aber sehr Gutes. So eine Anzahl feiner Studien von Blos, ein von Kreling gemaltes Inneres der Kirche von Ottobeuren mit dem Reize ihres Rokoko; die von L. C. Voß gelieferten Schilderungen zweier Bauernstuben, auch des roten Zimmers im Schlosse Weikersheim; eine Stelle aus S. Marco in Venedig von O. Wolf.

Aus der großen Menge der Landschaften kann ich nur einige von denen herausgreifen, die nach meinem Empfinden besonders gelungen und für das Sehen und Malen ihrer Urheber stark kennzeichnend sind. Aber auch

hierbei gilt, was ich am Anfange von Sein und Werden gesagt habe: das Sein überwiegt offenbar, der innerliche Fortschritt der Einzelnen gibt sich im Äußern ihrer Erzeugnisse nur wenig kund. Aber Vortreffliches wird geleistet. Diese Landschafter bewähren sich weit über die Wiedergabe des Gegenständlichen hinaus als Erforscher und Ergründer der großen Lichtprobleme, auf deren Lösung die der Formen und Farbenprobleme beruht; sie trachten den Geist der Landschaft zu verstehen und in einfachem, großem Zuge verständlich zu machen. Man kennt diejenigen, die sich hierfür zu einem eigenen Stile durchgearbeitet haben. Die wild-genialische Kraft Fritz Baers ist in einigen seiner Bilder (so in einem »Stürmischer Herbsttag« oder in einer »Sommerstimmung«) derart gesteigert, daß dem Beschauer die Möglichkeit zu fehlen beginnt, sich in diesem Gewühl wuchtiger, schwermütiger Farbe von den Formen Rechenschaft zu geben. Mit ähnlichen Stimmungen, aber mehr Zurückhaltung tritt Elster an die Landschaft heran; einen »Hafen im Winter« möchte ich besonders erwähnen. Von der kleinen Sammlung Urbanscher Gemälde und Zeichnungen sei eine deutsche Landschaft »Nach dem Regen«, sowie ein italienischer felsiger Hafen genannt, den der Künstler an einem grauen, die Farbe des Südens dämpfenden Tage beobachtet hat. Schönchens »Gewitterabend« ist eine düstere Stimmung von großem Zuge. Eine in feinen Dunst gehüllte Muldelandschaft malte Bracht. Von Bolgianos feinen, poetisch gesehenen und gegebenen Stücken greife ich eine Flachlandschaft im »Frühling« heraus. O'Lynch von Town bietet u. a. einen großstilisierten »Heidesee«, E. Liebermann eine Herbststimmung in Nymphenburg. Von † H. v. Bartels brachte man eine »Hafeneinfahrt in Ostende«. Müller-Kassel malte den Münchener Maximiliansplatz mit Spiegelungen auf beregnetem Erdboden, Multerer einen Ausschnitt aus dem Nymphenburger Parke, v. Ravenstein eine »Ernste Stimmung« bei einem Flußufer, Gerhardinger eine »Föhnstimmung«, Giulio Beda u. a. einen schön vereinfachten Blick auf Dachau. Geistesverwandt erscheinen u. a. die Arbeiten von Compton, Hager, P. P. Müller, Stagura, Groote, Dill-Malburg, Hennig. Bachmanns »Dünen am Wattenmeer« schaffen mit der Feinheit ihrer Lüfte vorzüglichen Eindruck. Kraftvoll wie stets sind die holländischen Studien von Canal, reich an Temperament die Landschaften von Des Coudres. Noch weitere Einzelheiten zu nennen verhindert die Rücksicht auf den Raum — leider, denn die Ausstellung bietet noch eine sehr große Menge vorzüglicher Landschaftsleistungen.



KRINGS (KÖLN) CHRISTUS
Für die äußere Presbyteriumswand einer Kirche

Nur in Kürze kann daher auch der fünf Sonderausstellungen hervorragender Künstler dieses Gebietes gedacht werden. Die Motive Karl Hagemeisters, eines Malers aus dem Trübner-Schuchschen Kreise, stammen aus Nord- und Süddeutschland, auch aus Italien. Er wählt sich das Einfache-Große, um es noch größer und einfacher zu gestalten: Steinbrüche, Bäume und Felsen, Wassertümpel, Wiese, Wald. Seine Farbe ist kühl, viel lebhaftes Grün dabei, auch Grau, Graubraun u. dgl. Otto Strützel liebt es, mit der Schilderung der Landschaft die des Tieres zu vereinigen — beide gestaltet und gefärbt durch das Medium von Sonne und Luft. Eins seiner schönsten Bilder zeigt eine »Gegen Abend« beobachtete Vieh-

weide. Die Dachauer, überhaupt die oberbayerische Flachlandschaft gibt ihm viel, doch meidet er im allgemeinen die gerade bei ihr so häufigen und kennzeichnenden Stimmungen der Schwermut. Ein Stück wie »Der Frühling« mit einem herrlich blühenden Obstbaume kann gewissermaßen als Symbol seiner ganzen Art angesehen werden. Möchte dem verdienten Meister noch lange eine reiche Wirksamkeit beschieden sein! Zu den erlesensten Genüssen der Ausstellung gehört ferner die Gruppe von Werken Wengleins. Es läßt sich über diesen Meister, in dessen Schaffen etwas liegt, was das beste deutsche Empfinden der Gegenwart mit dem der großen Kunstvergangenheit verbinden hilft, nichts Neues sagen. Starkes und Mildes, tiefes Gefühl und klares Bewußtsein paaren sich in seinen Bildern, deren kunsterzieherischen Wert eine spätere Zukunft vielleicht noch deutlicher erkennen und höher anschlagen wird, als unsere Zeit es vermag. Kein Zweifel: wer solche Bilder malen kann, wie »Vor dem Dorfe«, »Am Waldrand«, »Kapuzinerholz bei Nymphenburg«, »Studie aus Redenfelden« und, sagen wir doch nur kurzweg alle die andern auch, gehört zu den größten Landschaftern, die München und Deutschland überhaupt gehabt haben. — Zwei Sondergruppen gelten dem Andenken verstorbener Künstler. Richard von Poschinger bevorzugte die Motive der Schleißheimer Gegend, malte auch an den bayerischen Seen und in Tirol, vereinzelt an belgischen und englischen Meeresufern. Friede durchweht seine Landschaftsstimmungen, in denen er mit schönem Gelingen die Wirkungen des Lichtes und der Atmosphäre an der belebten und unbelebten Natur zum Ausdrucke brachte. Hans von Petersen, der ehemalige Präsident der Glaspalastausstellungen, hat den Ruf genossen, einer der besten modernen Marinemaler zu sein. Die zu seinem Gedächtnisse veranstaltete Ausstellung von gegen 40 seiner Werke beweist, daß jener Ruf begründet war, gleichzeitig, daß man Petersens Bedeutung nicht gerecht wird, wenn man nur seine Marinen würdigt. Kennzeichnen sie ihn auch am besten, so sind doch seine Studien nach Schneeschmelze, nach Wintertagen im Hochgebirge, nach ländlichen Motiven nicht minder tüchtige Leistungen.

Viel weniger umfangreich als die Gruppe der Landschaft ist die durch verhältnismäßig große Zahl bedeutender Leistungen interessierende der Bildnismalerei. Aus der hier schon besprochenen Gedächtnisausstellung für † Alwin Arnegger sind mehrere Stücke in den Glaspalast übergegangen, darunter zwei Studentenbilder und das Schumacherbildnis. Der Vergleich mit den Werken anderer läßt die Tüchtigkeit der Arneggerschen Leistungen erst noch recht würdigen. Ein Mädchenbildnis von R. Schuster-Woldan zeigt die einschmeichelnde Art dieses Künstlers. Ein liebenswürdiges Werk ist Bohnenbergers Erbprinz Albrecht von Bayern zu Pferde, charaktervoll ein Schmutzlersches Herrenbildnis, dessen dunkle Farbe durch ein paar leuchtend rote Flecken belebt wird. Mystischen Reiz besitzen die Bildnisstudien Panins. Das schon vom Kunstverein her bekannte Porträt einer Tänzerin von C. von Marr übt auch an dieser Stelle die Wirkungen seines feinen Kolorits und der Schilderung eines kapriziösen Charakters. Feldgrau gegen goldiggelben Hintergrund ist Ehrenbergs Bildnis eines jungen Offiziers. Wertvolle Herren

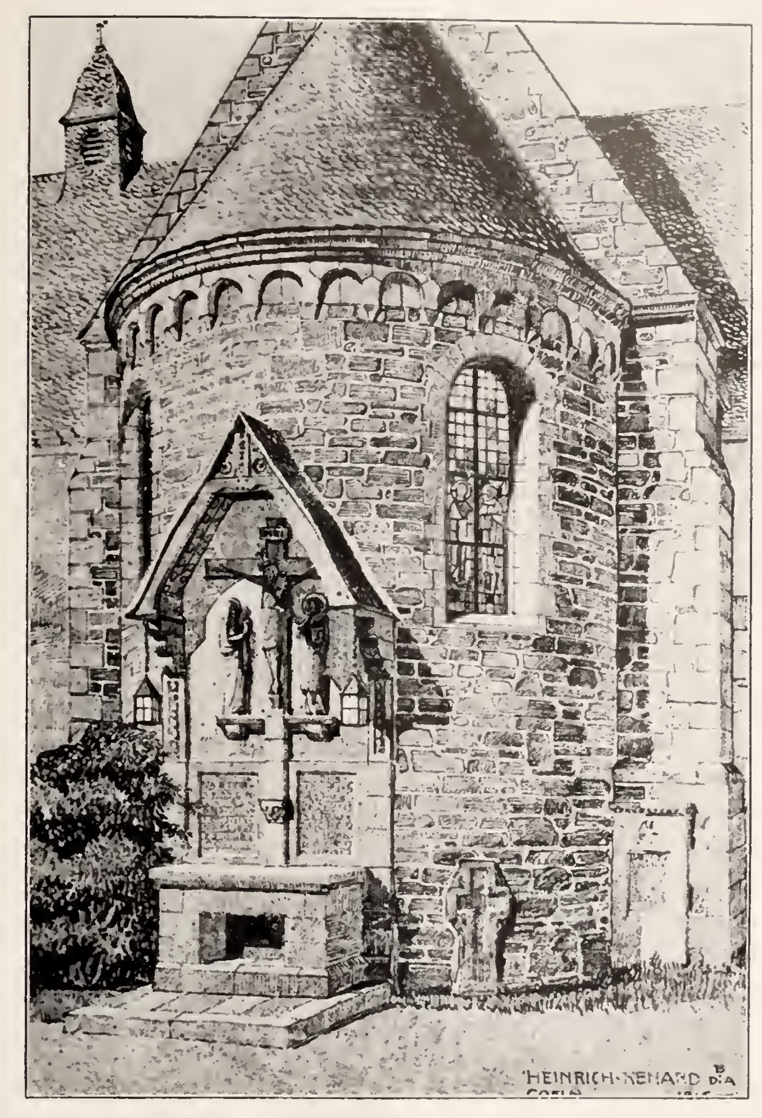


HERMANN NEUHAUS (KÖLN) DIE SIEBEN SCHMERZEN MARIÄ

Entwurf zu einem Kriegerdenkmal anläßlich eines Wettbewerbes des Vereins Ars sacra. Vgl. XII. Jgg., Beil. S. 23

bildnisse zeigen u. a. Eichhorst und Geffcken. Jung malte ein zu hübscher Gruppe zusammengestelltes Familienbild. Firle zeigt das vornehm getönte Profilbrustbild I. M. der Königin Marie Therese von Bayern. Mehrmals erscheinen Porträts Sr. M. des Königs Ludwig III. Knopf zeigt den Monarchen in Uniform, stehend, Kniestück; Thor malte ein charakteristisches Brustbild in Zivil, die Farbe durch ein blaues Ordensband belebt. —

Unter den wenigen Genrebildern befindet sich ein sehr ansprechendes von Fehr; es schildert zwei Klosterschwestern, die im Stalle dem Viehmelken obliegen. Etwas Erzählerisches nach Art einer früheren Auffassung hat die Schwarzwälder „Erbin" von C. Kricheldorf. In freundlicher Weise schildert Kühles die „Erste Reise" eines jungen Ehepaares, Winter einen in traulicher deutscher Landschaft sein „Abendlied" blasenden Mann. „Bergwiesenzauber" nennt Stassen ein Landschaftsbild mit lustig darin spielenden Elfenkindern. In die Märchenwelt führt auch † Scheurenberg. Muhrmanns „Arbeitspause" erinnert in seiner Kompositionsart an Hodlerschen Einfluß, räumt der Lebenswahrheit aber größeres Recht ein. Das Dasein des modernen Arbeiters gab auch für Pickardts „Abschied" das Motiv her. R. Müllers Mönch wäre meines Erachtens besser unausgestellt geblieben. Von den erfreulichen Genrebildern Bests erwähne ich das auch wegen seiner Innenraummalerei beachtenswerte „Im Austragstüberl".



HEINRICH RENARD (KÖLN) KRIEGERDENKMAL

Entwurf anläßlich eines Wettbewerbes des Vereins Ars sacra

J. Uhls Radierungen, die an dieser Stelle gleich mit erwähnt seien, haben etwas Stilles, Großes, der düstere allegorische Inhalt mehrerer von ihnen gehört dem gewaltigen Thema der Gegenwart, dem Kriege an. Die ihm geltende Kunst hat, wie ja auch kaum anders möglich, bisher noch nicht zu jener Abklärung kommen können, die zu Werken allgemeiner Betrachtung von höherer Warte aus erforderlich ist. Die Einzelereignisse nehmen vorläufig das Interesse so stark in Anspruch, das fast alles, was auf diesem Gebiete geleistet wird, illustrativen Charakter trägt. Die umfassendste Gruppe solcher Art ist die der mehr als 250 Zeichnungen Dettmanns. Dem Kriege an der Ostfront ist hier ein Künstler zuteil geworden, der mit der Fähigkeit schnellster Aufnahme und Aufzeichnung der Ereignisse, Persönlichkeiten, Typen usw. ausgerüstet, Urkunden von außerordentlichem, authentischem Werte schafft. Auch vom künstlerischen Standpunkte gesehen, besitzt jedes dieser schnellstens entstandenen Blättchen unbestreitbares Verdienst. Unter den Kriegskünstlern steht Dettmann in erster Reihe. Interessante Soldatenstudien zeichnete auch Tillberg. Roubaud schuf u. a. ein erschütterndes Gemälde der Schrecken eines Schlachtfeldes. Szenen aus dem Felde malten Ludwig Putz, A. Hoffmann, Eichhorst, Eißfeldt. Teilnahme erwecken in diesem Zu-



HANS BRANDSTETTER (GRAZ) ENTWURF FÜR EIN KRIEGERDENKMAL
Text S. 39—40

sammenhange, auch außer durch ihre malerischen Eigenschaften, die Kosakenbilder von † Josef von Brandt. Eine Anzahl von Künstlern hat die Gelegenheit benutzt, in den Gefangenenlagern interessante Typen festzuhalten; so Bitterlich, Kubinyi, Meyer-Waldeck, in sehr fesselnder Art auch E. Liebermann, dem man allerdings die Verewigung der Namen dieser Zeitgenossen gern erlassen hätte. — Werke allgemeinerer Art sind die kleinen Kriegshumoresken (farbige Handzeichnungen) von Henselmann. Hoher Ernst waltet in einem Gedenkblatte von Arnold. Die Grabkunst endlich erscheint in den großgedachten, mit edler, ruhiger Linie gezeichneten Entwürfen von Haiger. Dem Grenzgebiete zwischen Baukunst und Plastik gehören Gasteigers (vorerst im Aquarell entworfene) Kriegerdenkmäler an — Arbeiten voll schlichter, volksmäßiger Kraft und christlicher Empfindung, ohne Phrasen und Posen.

Von religiösen Gemälden besitzt die Ausstellung eine mäßige Anzahl. Sie zeigen durchweg, daß die Auswahl nach Gesichtspunkten erfolgt ist, die man vom christlichen Standpunkte aus nicht abzuweisen genötigt ist, auch wo die kirchliche Auffassung nicht gewollt oder nicht erreicht wurde — eine wahre Genugtuung nach dem, was an anderen Stellen geboten wird. Mit dem nicht unwürdigen Inhalte hält sich die künstlerisch hochstehende Ausführung übereinstimmend. Nur das ethnographisch erfaßte Abendmahl von Schüz befriedigt mich nicht. Eigenartige religiöse Malereien bietet die Sondergruppe der Werke von Friedrich Stahl. Mit bewußter, weitgehender Annäherung an den Stil italienischer Meister des 15. Jahrhunderts und feiner geistiger Vertiefung erreicht er Wirkungen, die deshalb manchen Reiz besitzen, weil man trotz jener Stilähnlichkeit doch unter dem Eindrucke bleibt, mit einer selbständigen Künstlerpersönlichkeit zu tun zu haben. Ich erwähne einen hl. Martin, einen hl. Eligius, einen St. Sebastian, ein Urelternpaar. Weitere Bilder der Stahlschen Gruppe sind profanen Inhaltes; auch Blumenstücke sind dabei. Tiefsinnige religiöse Allegorien schuf Graßl, darunter das schöne Bild „Das ganze Sein ist ein flammend Leid" — der Ecce homo, im Hintergrunde die kreuztragende Menschheit. Nicht ohne Wirkung bleiben die Malereien Looschens. So das „Selig sind die Friedfertigen", das den Heiland zwischen zwei Jüngern zeigt, von denen einer die Harfe spielt. Nicht minder eigenartig und innerlich sind die „Frohe Botschaft", die „Madonna" usw. Looschens Farben sind zumeist kühl und ruhig, die Darstellungen erscheinen dadurch noch mehr vergeistigt. Doch wählt er auch nach Gelegenheit kräftiges, warmes Kolorit; so in dem reizenden „Marienkind". Fugel bringt, außer einem Bildnisse, zwei ausgezeichnete tief wirkende Bilder: „Unser täglich Brot gib uns heute" zeigt den Heiland, wie er die Jünger neben einem Getreidefelde beten lehrt. Das andere ist ein Entwurf zur Bergpredigt. Eine warmtönige und warmherzige hl. Familie malte Kunz. Zwei Bilder von M. Schiestl, „Die hl. Drei Könige" und die „Geburt Christi" erfreuen durch die so echt deutsche und tief gemütvolle Vortragsweise dieses Meisters. Plontke malte in sanften, silbergrauen Tönen das liebliche Bild der von vier musizierenden Jünglingen verehrten Mutter Gottes. Den Gestalten fehlt der geistige Zusammenschluß. Desselben Künstlers Kreuzigungsgemälde sucht herbe Größe und moderne Realistik zu verbinden. Bedeutenderen Eindruck könnte eine von Lietzmann für die Apsis einer Dorfkirche gemalte Kreuzigung noch machen, wenn der zur Linken des Heilandes stehende römische Soldat dem Beschauer nicht den Rücken kehren würde. Bei der nur aus vier Gestalten bestehenden Komposition wirkt diese Aufstellung für mein Gefühl gesucht und störend. Nicht unerwähnt seien desselben Künstlers kraftvolle und eigenartige Holzschnitte zur Offenbarung St. Johannis. An der Gruppe religiöser Werke hat die Graphik überhaupt ihren reichen

Anteil. Schumacher stellte mit Tiefe und Schönheit ausgeführte Initialzeichnungen zu einem Werke über das hl. Meßopfer aus. Von anderen Graphiken erwähne ich den von Graf-Pfaff radierten hl. Franziskus, den Holzschnitt „Beweinung Christi" von Faulhaber, zwei Zeichnungen von Kreidolf, die Radierung „St. Barbara" von Volkert, den verlorenen Sohn von Brendel. Die Holzschnitte von Weiß zeigen eine noch nicht hinlänglich abgeklärte Art, die der tieferen Wirkung Eintrag tut.

Der Graphik kann ich nach diesem nur noch ein kurzes Wort widmen. Es ist das der Anerkennung für die Tüchtigkeit des Gebotenen. Aus der Fülle der Landschaften greife ich die von Schnell und Jäger heraus und weise außerdem auf die ausgezeichneten Leistungen Halms hin. Weitere Einzelheiten muß ich mir versagen.

Zwei Säle sind mit Kopien nach älteren Meistern erfüllt.

Für den Katalog sei mir ein Vorschlag gestattet, der sich vielleicht in künftigen Jahren beachten läßt. Das Interesse und Verständnis für die Sondergruppen würde bei zahlreichen Besuchern dadurch gefördert werden, wenn über Leben, Wirken und Eigenart der betreffenden Künstler ein ganz kurzer Text beigefügt würde. Diese empfehlenswerte Einrichtung findet sich z. B. in den Katalogen der venezianischen großen Ausstellungen.

Doering



PETER NEUBÖCK (GRAZ) ENTWURF FÜR EIN KRIEGERDENKMAL
Text S. 39—40

WETTBEWERB FÜR EIN KIRCHLICHES KRIEGERDENKMAL AN DER GRAZER DOMKIRCHE

Hierzu Abb. S. 38—40

Es war Mitte Mai 1915, als der damalige Domkustos und nunmehrige Domdechant Dr. Franz Freiherr von Oer im »Grazer Volksblatt« den schönen Gedanken anregte, für alle jene gefallenen Vaterlandsverteidiger in der Domkirche ein würdiges Denkmal zu errichten, die vor ihrem Abgang ins Feld in Graz ihren Wohnsitz hatten. — Diese Anregung blieb nicht ohne Folgen. Es bildete sich im Laufe des Jahres ein Kriegerdenkmal-Ausschuß, der am 15. März 1916 beschloß, alle in Steiermark geborenen oder dort ansässigen Bildhauer zu einem Wettbewerb für dieses Kriegerdenkmal einzuladen und drei Preise (K. 300, 200 und 150) für die besten Arbeiten aussetzte.

Die Wettbewerb-Ausschreibung bestimmte als Ort für die Errichtung des geplanten Denkmales eine Wandfläche unter einem neu zu schaffenden Bogen zwischen den zwei letzten Strebepfeilern neben dem nördlichen Seiteneingange der Domkirche, der gegenüber auf der Südseite bereits das berühmte Wandbild sich befindet, das die Landplagen darstellt, von denen Steiermark um das Jahr 1480 heimgesucht war. Das zu schaffende Denkmal selbst ist als Triptychon gedacht und dazu bestimmt, nicht so sehr einzelne geschichtliche Momente der großen Kriegszeit plastisch festzuhalten, als vielmehr die fromme und gottergebene Erinnerung an die der gesamten Grazer Bevölkerung durch den Krieg entrissenen Verwandten und Freunde in steter Erinnerung zu halten. — Das Hauptbild im Mittelfelde sollte daher in Hochrelief den Heiland im Gebete am Ölberge darstellen, in jenem ewig denkwürdigen Gebete, das unter den größten und tiefsten Schmerzen und Qualen gebetet wurde, die je eine Menschenseele empfand. Für die Komposition war der Künstler auf die Stelle im Lukas-Evangelium XXII, 41—44 verwiesen, welche lautet: »Er kniete nieder und betete und sprach: Vater, willst du, so nimm diesen Kelch von mir; doch nicht mein, sondern dein Wille geschehe! Es erschien ihm aber ein Engel vom Himmel und stärkte ihn. Und als ihn Todesangst befiel, betete er länger. Und sein Schweiß war wie Tropfen Blutes, das auf die Erde rann.« — Dieses vorbildliche Gebet des Herrn in seinem tiefen Todesschmerz, mit der vollen Ergebung in Gottes Willen sollte dann ferner durch die zwei Seitenreliefs in nähere Beziehung zum Weltkrieg gebracht werden und zwar sollte in dem einen Seitenfelde das Gebet der Familie (Vater, Gattin, Kinder) für den Angehörigen im Felde, und im gegenüberliegenden das letzte Gebet des Kriegers versinnlicht werden, der, gestützt von einem Kameraden oder einer Pflegeschwester, sein Gebet mit dem seines Heilandes vereinigt. — Die in $^1/_{10}$ Naturgröße verlangten plastischen Skizzen waren bis 1. Juli 1916 einzuschicken. Den Bewerbern stand es frei, innerhalb des gegebenen Rahmens die Komposition und Raumverteilung für die drei Reliefs nach eigenem Ermessen und religiösem Empfinden auszugestalten und dem Geiste des Baues frei anzupassen. — Die Beurteilung der Wettbewerb-Arbeiten erfolgte durch ein Preisgericht, dem die Herren Professor Hermann Bergmeister als Obmann des Vereines bildender Künstler Steiermarks, Dr. Walter von Semetkowski als Vertreter des k. k. Landes-Konservatorenamtes, dann die Herren des engeren Kunstausschusses, Präsident Dr. Maximilian von Archer, Schulrat Professor Ludwig Ritter von Kurz, Domdechant Kanonikus



FRANZ EHRENHÖFER (VILLACH), ENTWURF FÜR EIN KRIEGERDENKMAL
Text S. 39—40

Dr. Franz Freiherr von Oer, Kanonikus Dr. Anton Sattler und Oberbaurat Professor Leopold Theyer angehörten. Da aber alle steirischen Bildhauer zur Beteiligung an dem Wettbewerbe eingeladen waren und daher in das Preisgericht keiner derselben aufgenommen werden konnte, so traten die Mitglieder des Kunstausschusses an den Bildhauer Professor Georg Busch in München mit der Bitte heran, als fachmännischer Beirat seine reichen Erfahrungen dem Preisgerichte zur Verfügung zu stellen, welchem Ansuchen der genannte Künstler in dankenswerter Weise entsprach.

Das Ergebnis der Ausschreibung war recht erfreulich, denn 9 Künstler sind derselben mit 15 Entwürfen nachgekommen. Unter denselben hielten sich zwei nicht an die vom Denkmal-Ausschusse geforderten Bedingungen, weshalb ihre Arbeiten von vornherein aus dem Wettbewerbe ausgeschieden wurden. Der eine Bewerber brachte ein künstlerisch wertvolles Relief und die dasselbe erläuternde Zeichnung (Kennwort »Kriegerdenkmal«) mit einer einzigen, stehenden gepanzerten Figur inmitten zweier Schrifttafeln, die an die alten Ritter-Grabmäler der mittelalterlichen Dome erinnert. Der andere Künstler verlegte das geplante Monument an einen anderen Platz der Domkirche; er schlug (Kennwort »Der Kunst keinen Knebel«) sechs, vielleicht für eine andere Gelegenheit erwägenswerte Totentafeln zur Auswahl vor und verwarf in einer längeren Begleitschrift außerdem die Idee eines religiösen Motivs.

Die übrigen sieben Bewerber haben sich im allgemeinen der Wettbewerb-Ausschreibung gefügt. Die vier nicht preisgekrönten Entwürfe führten die Kennworte »Für alle Zeiten«, »Heimatliebe«, »Domrelief« und »In hoc signo vinces 1916«. In den beiden erstgenannten, im ganzen würdigen Kompositionen war die Mittelgruppe, Christus und der schwebende Engel, wenig charakteristisch und etwas leer durchgebildet und auch die Seitenreliefs brachten die verlangten Gedanken nur schwach zum Ausdrucke. Die letztgenannte Arbeit war bar jeder künstlerischen Qualitäten und wies außerdem gar zu geringes technisches Können auf. Der Entwurf »Domrelief«, geradlinig, eckig, streng hieratisch stilisiert, widerspricht in seiner ganzen Auffassung, und besonders in der zu aufdringlichen Judasfigur mit der Gruppe der Häscher, stark dem religiösen Empfinden. Die starren, unwürdigen Seitenteile sind unschön und streifen beinahe an Karikatur.

Die drei letzten Wettbewerb-Arbeiten wurden bei dem am 3. Juli abgehaltenen Preisgerichte nach reiflicher Überlegung und mit Bezugnahme auf ihren kirchlichen Kunstwert als künstlerisch gleich hochstehend bezeichnet und mit drei gleichen Preisen von je K. 210 bedacht. Diese Entwürfe stammen von den drei steirischen Bildhauern: Prof. Hans Brandstetter (Graz, Abb. S. 37), Prof. Franz Ehrenhöfer (Villach, Abb. S. 38) und Peter Neuböck (Graz, Abb. S. 40). Professor Brandstetter (Kennwort »Trostgebete«) und Peter Neuböck (»Kennwort »Sühne«) hielten sich in der Anordnung ihrer Kompositionen ganz an die im Ausschreiben angegebenen Bedingungen. Beide brachten den betenden Heiland und den Engel im Mittelfelde. Während letzterer im Brandstetterschen Entwurfe in herkömmlicher Weise schwebend und mehr malerisch gedacht ist, hat ihn Neuböck stehend und mit dem Heilande in einer geschlossenen, gut monumental wirkenden Gruppe dargestellt, was den Vorgang zwar weniger legendarisch aber menschlich mitfühlbarer macht. Im Entwurfe »Trostgebete« sind die drei Jünger im Vordergrunde stark hervorgehoben und fast zu nahe an die Christusfigur gerückt und für diesen Platz etwas zu klein gestaltet; im Hintergrunde erscheint Judas mit der Rotte angedeutet. Der Entwurf »Sühne« zeigt die Jünger weniger deutlich in der im Evangelium ausgesprochenen weiteren Entfernung vom Heilande; auf die Gestalt des Verräters ist hier verzichtet. Das Gebet der Hinterbliebenen ist im erstgenannten Entwurfe, besonders in den sonst gelungenen, jedoch ausschließlich der bäuerlichen Bevölkerung entnommenen Figuren im Vordergrunde weniger auf die Mittelgruppe bezogen, während wieder im Entwurfe »Sühne« die Gestalt des sterbenden Kriegers nicht befriedigt, der priesterliche Beistand für denselben aber gut erkennbar ist. — Der dritte preisgekrönte Entwurf »Kriegerkreuz« weicht in der Flächenteilung und in der Anordnung des schwer wirkenden Bogens von der in der Ausschreibung verlangten ab. Die ganze Fläche ist durch ein vom Boden aufwachsendes, kräftiges Kreuz in drei Felder geteilt. Im oberen Felde der großzügig und künstlerisch gedachten Komposition sind der gleichsam auf das Kreuz gestützte betende Heiland und der tröstende Engel angeordnet. In ersterem erscheint aber mehr der leidende und ringende Menschensohn als der sich opfernde Gott dargestellt und der Engel ist der schwächste Teil des Ganzen. Die Auffassung und Charakterisierung der beiden unteren Bilder »Familie« und »Kamerad« sind künstlerisch höchst wertvoll; sie zeigen ein ganz eigenartiges Durchempfinden des Schmerzgehaltes und erinnern in ihrer wuchtigen, streng monumentalen Anordnung an Egger-Lienzsche Gestalten und Gruppen.

Die eingelangten Wettbewerb-Arbeiten waren vom 6. bis 15. Juli in der Ausstellungshalle des Steiermärkischen Landesmuseums zur allgemeinen Besichtigung ausgestellt. Die Würdigung derselben in den größeren Grazer Tagesblättern und die rege Anteilnahme des Publikums zeigte, daß den Arbeiten der steirischen Bildhauer auch Interesse entgegengebracht wird.

Schulrat Ludwig R. v. Kurz, Graz



BALTHASAR SCHMITT MARIENALTAR DER NEUEN ST. OTTOKIRCHE IN BAMBERG

NOTIZ ZUM SCHREIN DES HERZOGS ALBRECHT V. IN DER REICHEN KAPELLE

E. Tietze-Conrat

Als Ergänzung zu S. Staudhamers Aufsatz über »Die reiche Kapelle in der Königlichen Residenz zu München« (X. Jahrgang dieser Zeitschrift) teile ich folgende Stelle aus dem Riposo des Raffaello Borghini mit (Milano 1807, III. Bd., S. 133 f.): »Ma tempo è omai di trapassare a Melano, dove è lodato per valente scultore un Aniballe Fontana Milanese, il quale a concorrenza di Stoldo Lorenzi scultore Fiorentino ha fatto alla nuova fabbrica della chiesa di S. Maria di S. Celso, sopra il frontespizio della porta di mezzo, due Sibille di marmo a giacere, maggiori del naturale; e sopra detta porta, in un quadro di marmo alto quattro braccia, una istoria della Natività di Cristo, con tre agnoli sopra la capanna, intagliato con gran diligenza: ed in due nicchie nella medesima facciata due profeti bellissimi, l'uno figurato per Geremia, e l'altro per Isaia. Oltre al lavorare in marmo è rarissimo nell' intagliare il cristallo. Ha intagliato un vaso di rilievo i quattro tempi dell'anno di mezzo palmo di grandezza con due teste di Medusa. In un altro vaso ovato ha fatto la istoria di Giasone, quando acquista il vello d'oro. In sei pezzi di cristallo quadri, che servirono per adornare una cassetta, intagliò istorie del testamento vecchio: nel primo Adamo ed Eva, che mangiano il vietato pomo, con molti animali: nel secondo l'Arca di Noè: nel terzo Moisè, che riceve la legge da Dio col popolo d'Israelle: nel quarto Abram, che sacrifica il figliuolo: nel quinto Davit, che ammazza Golia: e nel sesto la trasmigrazione di Babilonia: ed in un grande ovato, lungo intorno a due palmi, vi fece la creazione del mondo colle figure alte mezzo palmo, che servì pure per la medesima cassetta, la quale comperò il Duca di Baviera per seimila scudi: Ha eziandio in un' altra cassetta commessi dodici pezzi di cristallo, intagliatevi dentro le dodici fatiche d'Ercole. Ma troppo lungo sarei, s'io volessi raccontare tutte l'opere sue, sì ne' cristalli, come nell' agate, nelle corniole, negli smeraldi; ne'zaffiri, e nell' altre pietre preziose intagliate. È in somma in questi lavori uomo raro, e non poco vale ancora nel gittar di bronzo; ma per non esser ciò nostro intendimento, non ne favellerò più avanti.

(Nun aber Mailand: hier gilt der Mailänder Anibale Fontana für einen tüchtigen Bildhauer; er hat — in Konkurrenz mit dem florentinischen Bildhauer Stoldo Lorenzi — an der neuerbauten Kirche S. Maria di S. Celso über dem Giebel des Mittelportals zwei überlebensgroße lagernde Sybillen gearbeitet; über derselben Türe ist auch ein sehr fleißig ausgeführtes Marmorrelief von vier Ellen Höhe, das Christi Geburt mit drei Engeln über der Hütte darstellt; auch sind von ihm an der Fassade noch die beiden Propheten Jeremias und Jesaias als Nischenfiguren. Er ist nicht nur Marmorbildhauer gewesen, vielmehr hat er sich als Kristallschneider den größten Namen erworben. Er hat in ein Gefäß die vier Jahreszeiten (jede Figur eine halbe Spanne hoch) und zwei Medusenköpfe in Relief geschnitten. In ein anderes ovales Gefäß schnitt er Jasons Raub des goldenen Vließes. In sechs viereckige Kristallstücke, die zum Schmuck eines Schreines dienen sollten, schnitt er Szenen aus dem alten Testament und zwar 1. Adam und Eva, die den verbotenen Apfel essen, zwischen vielen Tieren; 2. die Arche Noah; 3. Moses, der vom Herrn die Gesetzestafeln bekommt, mit dem Volk Israel; 4. Abraham, der seinen Sohn opfert; 5. David tötet den Goliath; 6. die Rückkehr der Juden aus Babylon; und endlich in ein großes Oval, das ungefähr zwei Spannen mißt, schnitt er die Erschaffung der Welt (jede Figur etwa eine halbe Spanne hoch). Auch dieses ovale Feld diente für die Ausschmückung desselben Schreines, den der Herzog von Bayern für sechstausend Scudi kaufte. Er hat auch in einem andern Schrein zwölf bestellte Stücke, in die die Herkulestaten geschnitten sind. Doch wäre es zu weitläufig, alle seine andern Arbeiten aufzuzählen, die er in Bergkristall, in Achat, in Karneol, in Smaragd, in Saphir und andre Edelsteine schnitt. Mit einem Wort: in derlei Arbeiten ist er außerordentlich. Aber auch als Bronzegießer stellt er seinen Mann. Doch liegt dies nicht in unserem Plan, darum will ich darauf nicht weiter eingehen.)

Die genau beschriebene Cassetta mit den alttestamentarischen Szenen und dem ovalen Hauptbild ist mit der bei Staudhamer Fig. 12 und 14 abgebildeten identisch. Aus der Darstellung bei Borghini, der Fontanas Zeitgenosse ist — Il Riposo ist 1584 geschrieben — geht hervor, daß der Künstler den Schrein fertig hatte, den dann Herzog Albrecht V. (1550 bis 1579) kaufte; so werden wohl auch die zahlreichen andern Edelsteinschnitte (77 größere und kleinere Kameen zwischen 180 Perlen, 58 kleinen und 4 großen Rubinen, 4 großen Smaragden und 76 Platten Lapislazuli) von Fontanas Hand herrühren. Es ist nicht ein



BALTHASAR SCHMITT MADONNA UND ANBETUNG DER KÖNIGE. VGL. ABB. S. 41

deutig klar, ob sich der andre Schrein mit den Herkulestaten gleichfalls in Herzog Albrechts Besitz befand. Doch möchte ich es aus dem Zusammenhang herauslesen: der Herzog hätte den fertigen Schrein gekauft und daraufhin den neuen bestellt.[1]) Diesen in dem reichen Bestand an Kristallarbeiten, die die Kgl. Residenz in ihrer geistlichen und weltlichen Schatzkammer besitzt, wiederzufinden und die andern angeführten Gefäße vielleicht in andern Sammlungen noch zu entdecken (ich weise nur auf die Jasonvase des Kunstgewerbemuseums in Berlin hin, die wohl sicher mit dem bei Borghini angeführten Stück identisch ist), muß ich Kennern des Kunstgewerbes überlassen, den dieser Hinweis auf Borghini nur eine Spur geben will.

[1]) Stockbauer berichtet (s. »Die Kunstbestrebungen am bayr. Hofe unter Herzog Albrecht V.«, S. 93), daß der Unterhändler Nicolo Stoppio in Venedig, wie aus einem Briefe desselben an Albrecht V. hervorgeht, i. J. 1567 für diesen ein ähnliches Kunstwerk »una casetta d'argento e dorato con cristalli di montagni e gioje« aus dem Besitze des päpstlichen Oberkämmerers Carlo della Serpa um 1000 Dukaten erhandelte. S. Staudhamer

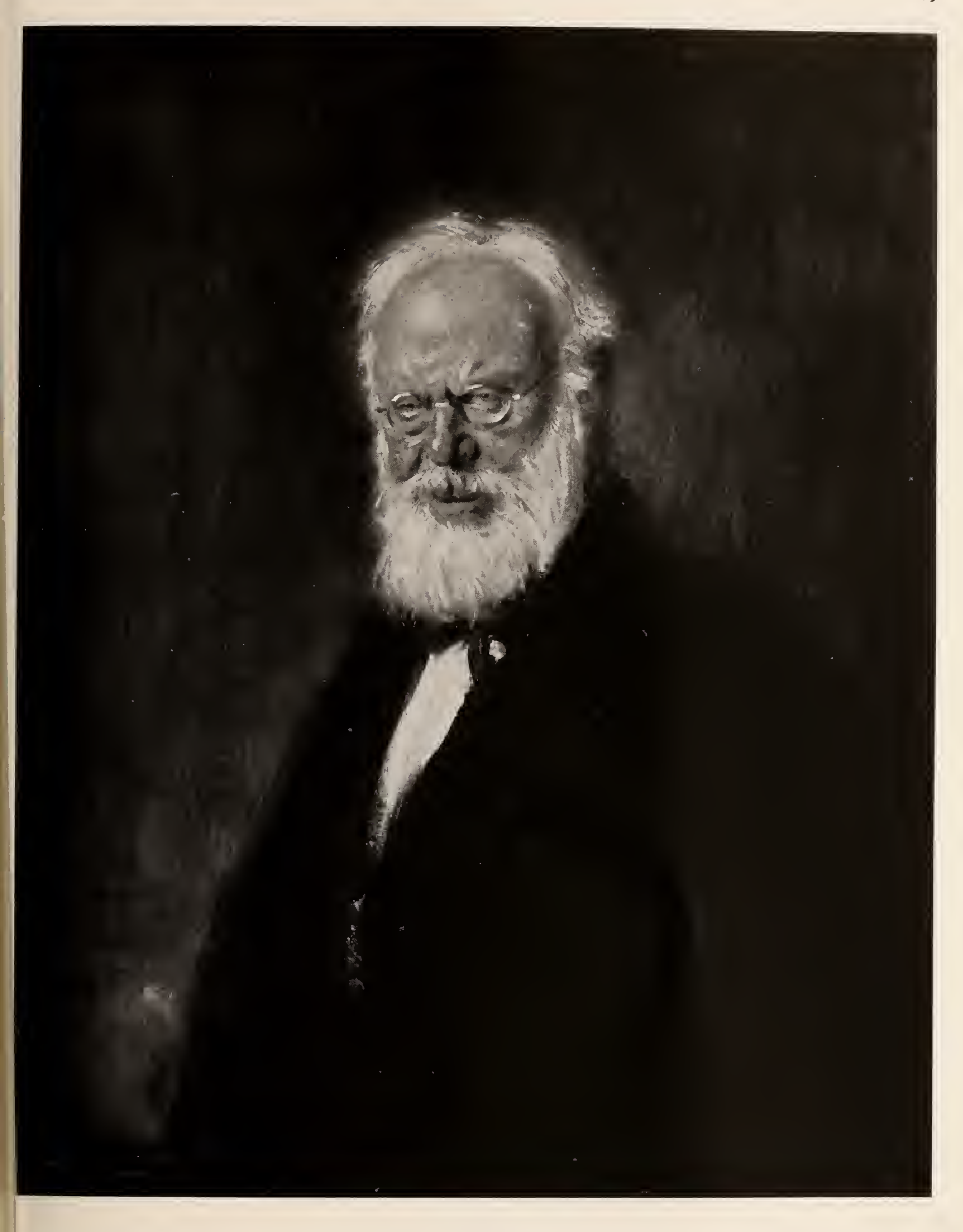
DEUTSCHE GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST, E. V.

1. Verlosung für 1915. — An den Verlosungen, welche die Gesellschaft jährlich veranstaltet, nehmen jeweils alle jene Mitglieder teil, die ihr mindestens 4 Jahre angehören und nicht schon innerhalb der drei vorausgegangenen Jahre einen Gewinn gezogen haben. Demnach gewannen für das Jahr 1915 alle jene Mitglieder, welche vor 1912 oder im Jahre 1912 eintraten und innerhalb der letzten 3 Jahre nicht mit einem Gewinn bedacht wurden. Diese Mitglieder werden gebeten, von der ihnen im September zugesandten Gewinnerliste Einsicht zu nehmen. Mitglieder, welche mit 1915 bereits 4 Jahre der Gesellschaft angehörten, aber bis jetzt noch keinen Gewinn erhalten haben sollten, werden gebeten, die Geschäftstelle (München, Karlstr. 6) hievon zu benachrichtigen.

2. Jahresbericht 1915. — Im August erschien der Bericht der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst über das 23. Vereinsjahr 1915. Der Bericht verhehlt nicht, daß die Kriegsjahre auch für die Gesellschaft eine Sorgenzeit sind, betont aber auch den Entschluß der Gesellschaft, sich zu behaupten, um in den Tagen des Friedens das Gewicht ihres Bestandes und ihrer Wirksamkeit zugunsten der christlichen Kunst in die Wagschale werfen zu können. Die Vorstandschaft baut auf die Treue der bisherigen Mitglieder, deren Werbetätigkeit zur Gewinnung neuer Mitglieder als Ersatz für die verlorenen sie erbittet. »Denn was vorbereitet ist, will durchgeführt sein, was begonnen ist, bedarf der Fortsetzung und Vollendung, was erkämpft ist, muß treu gehütet werden.«

Die Vereinsgabe für 1915 (Jahresmappe) enthält 39 Reproduktionen, darunter 11 Foliotafeln in Farbenkunstdruck, Kupferdruck, Mezzotinto und Lichtdruck. Im Jahre 1915 wurden drei Wettbewerbe durchgeführt, nämlich jener für Kriegsgedenkzeichen, dessen Ergebnis in einer mit 100 Abbildungen geschmückten Publikation (zu beziehen durch den Verlag, München, Karlstr. 6) niedergelegt ist; dann der Wettbewerb für Kriegervereinsfahnen, veranlaßt von Herrn Pfarrer Heumann in Elbersroth; und als dritter der Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für eine Monstranz in der Kirche der Vereinigten Hospitien zu Trier. Ueber die Zeitschriften »Die christliche Kunst« und »Der Pionier« bemerkt der Bericht u. a.: »Der in das Berichtsjahr fallende Jahrgang 1914/15 bietet 52 Bogen mit 461, zum großen Teil ganzseitigen Textabbildungen, dazu auch noch 29 besondere, darunter 7 farbige Kunstbeilagen. Der gleichzeitig erschienene 7. Jahrgang des »Pionier« umfaßt 100 Seiten mit 78 Abbildungen, bei einem Abonnementspreis von 3 Mark.«

3. Erweiterung der Kirche in Dachau bei München. — Die Frage einer Erweiterung der hiesigen Pfarrkirche beschäftigt die Kirchenverwaltung im Einvernehmen mit den einschlägigen Behörden seit geraumer Zeit. Nun soll die Kirche unter Erhaltung des Langhauses und des Turmes erweitert werden. Die Kirchenverwaltung entschloß sich, einen engeren Wettbewerb zu veranstalten, zu dem fünf Architekten eingeladen wurden, die ihre Beteiligung zusagten. Die Durchführung des Wettbewerbes übertrug die Kirchenverwaltung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst.



LEO SAMBERGER
BILDNIS S. M. DES KÖNIGS LUDWIG III. VON BAYERN
Gemalt 1915



LEO SAMBERGER MALER HANS VON HAYEK

Gemalt 1914

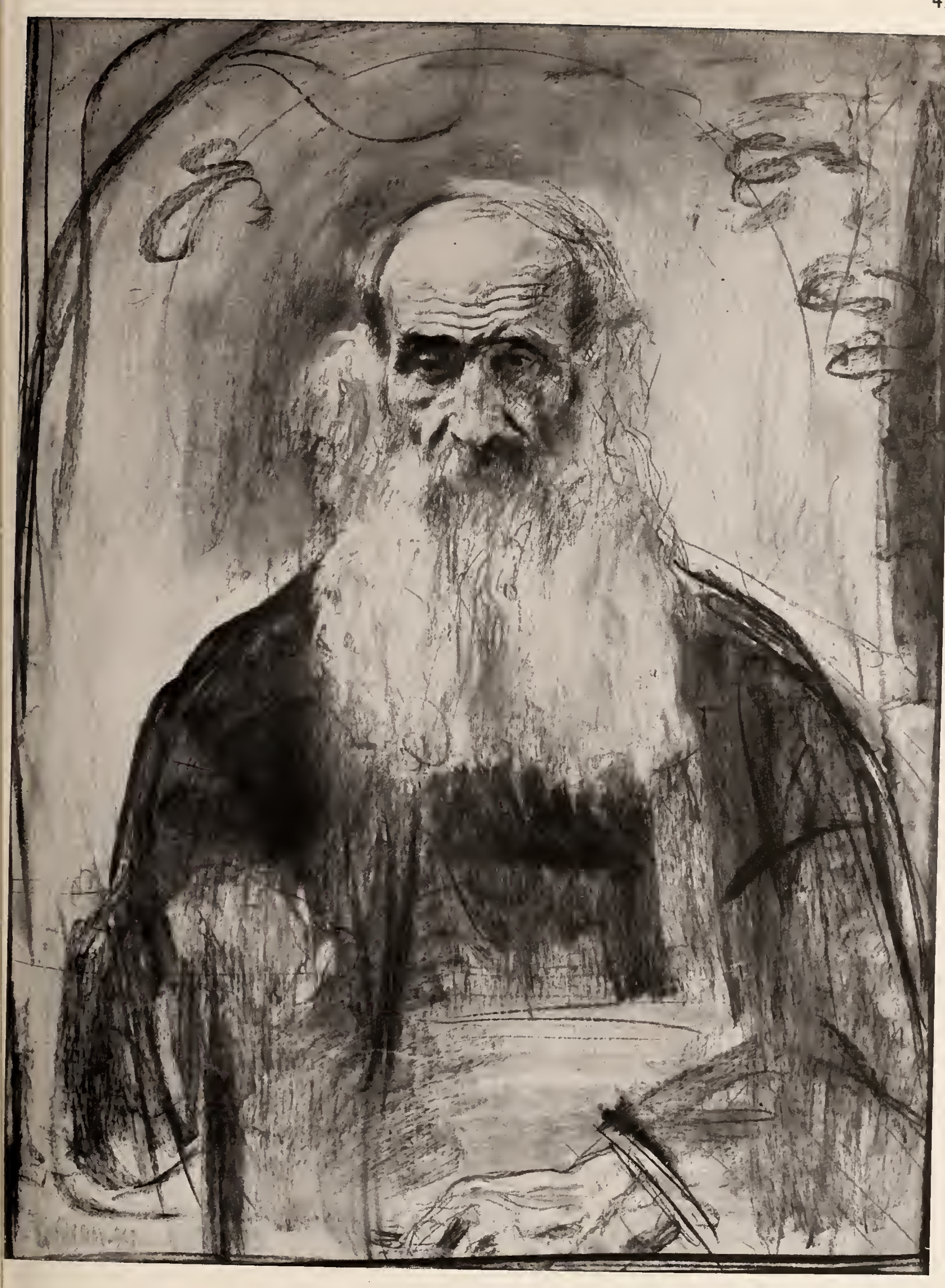


LEO SAMBERGER ARCHITEKT PROF. EMANUEL VON SEIDL

Gemalt 1914



LEO SAMBERGER
BILDNIS DES DICHTERS STEFAN GEORGE
Kohlezeichnung von 1915



LEO SAMBERGER

Kohlezeichnung

DER EREMIT



LEO SAMBERGER
BILDNIS DES P. ASCHENBRENNER S. J.
Gemalt 1914



LEO SAMBERGER
BILDNIS DES MALERS PROF. MATTHÄUS SCHIESTL
Gemalt 1915



LEO SAMBERGER DES KÜNSTLERS TOCHTER MARIANNE

Ausstellung der Secession München 1914

BERLINER SECESSION

Von Dr. Hans Schmidkunz (Berlin-Halensee)

(Schluß)

In der Graphik engeren Sinnes wiederholt sich der gegenwärtig beliebte Typus des Holzschnittes mit wuchtig harter Linienführung und mit viel Schwarz. So in mehrerem von D. Greiner; aus seiner Folge »Der Sohn der Erde« ist ein Blatt mit rötlichem Grunde gekommen. So auch in einem »Bismarck« von P. Behrens. Die wiedergewonnenen Schönheiten des Farbenholzschnittes scheinen diesmal zu fehlen.

Am reichlichsten ist die Radierung vertreten, wohl wegen ihres »Malerischen«; doch auch hier nicht mit Farbigkeit (ist sie zu schwierig?). In Kaltnadel-, nicht Radiertechnik scheinen die Blätter aus Berlin usw. zu sein, mit denen E. Paeschke den günstigen Eindruck steigert, den uns seine derartigen Arbeiten bereits gemacht haben (dazu noch Pastelle usw.). Unter den eigentlichen Radierungen überraschen wohl am meisten die eines anscheinend jüngeren Berliner Künstlers, der uns schon in der vorigen Secessionsausstellung günstig aufgefallen war: R. K. F. Scholtz. Wie er mit seiner Radierkunst die Linien eines »Dampfers im Trockendock« oder einer »Rüster im Park« herausarbeitet (abgesehen von mehreren Lithographien), das ist in der Tat eigenartig. Die Kunst Hermann Strucks bewährt sich diesmal besonders in Porträtradierungen. Eigentümliche großrundliche Formen entfaltet jetzt Ph. Franck in seinen Radierungen von Havellandschaften, eines »Heiligen Sees« usw. — Noch mehrere Künstler laden zum Verweilen vor ihren Radierungen ein: O. A. Erich, G. Gelbke (mit originellen »Schatten um Notre Dame«), H. Gerson (samt anderen Techniken, namentlich in Winter-Darstellungen), K. Hentze (besonders »Geschwister«), A. E. Herstein (Interessantes von Ziegen), H. Nadler (auch »Kircheninneres«), J. Oppenheimer (Porträtstudie), H. Reifferscheid (Selbstbildnis u. a.), G. W. Rößner (aber neben seinen Radierungen und Holzschnitten möchten wir uns für sein »Dekoratives Bild« nicht verbindlich machen).

Die Lithographie, als die wohl anspruchsloseste graphische Kunstart, ist hier anscheinend am beliebtesten. Hervorheben läßt sich u. a. etwa »Aus einer Dorfkirche« von V. Friedmann. Sodann ein Kriegsulk von E. Pottner: acht Blatt handkolorierte Lithos »Europäisches Theater«. Außerdem gibt die Berliner Secession zwölf Mappen mit Original-Steinzeichnungen (zu billigen Preisen) heraus: »Krieg und Kunst«.

Die eigens gruppierten, verhältnismäßig unabhängigen Schweden haben an ihrem A. Zorn einen so altbewährten Künstler der viel sagenden und kurz redenden langen Striche, daß es wieder schwer wird, von seinen ausgestellten Radierungen einer den Preis zu geben — vielleicht der als »Der Schwan« bezeichneten. Andere Radierungen kamen von dem gleichfalls mit Recht vielbeliebten C. Larsson, von T. Schonberg (beide besonders durch Bildnisse vertreten) und von G. Henning (zum Teil fein). Holzschnitte (ein Porträt u. a.) bringt S. Bergström; ein Zug zu dem oben gekennzeichneten neuen Holzschnittypus zeigen besonders seine »Birken am See«. Sinnige Aquarelle (»Der Ritter« u. a.) waren von J. Bauer zu sehen. Wenn wir das »Exzelsior« von J. Arosenius, das einer Blasphemie ähnlich sieht, verstehen könnten, würden wir vielleicht der Eigenart dieses verstorbenen Künstlers näherkommen.

In der Bildhauerkunst fesseln zunächst Plaketten; alle nicht in malerischen Übergängen, sondern in schärferer Plastik. Besonders stark geformt ist diese in den Porträtdarstellungen (Eisen und Bronze) von H. Kaufmann. Die Plaketten von A. Jadikow zeigen einen eigentümlich todestanzartigen Inhalt.

Die übrige Plastiksammlung besitzt, von F. Metzner nicht zu sprechen, die Gunst einiger Werke von H. Lederer, darunter die bronzene Figur für den Merkurbrunnen in Frankfurt a. M., den basaltenen Kopf eines Kriegers, einen die bekannte Kopfhaltung gut verinnerlichenden »Heinrich Heine« in Marmor und kleineres. Alles mit durchgeistigter Bewegungskraft. Von Fr. Huf, wohl einem Schweizer, dessen stehende weibliche Figur uns neulich gut aufgefallen war, sind jetzt mehrere ausdrucksvolle Bildnisbüsten sowie ein marmorner Frauenkopf und ein fein duftiger bronzener Mädchenkopf ausgestellt. Auch E. Wenck zeichnet sich wieder aus, u. a. durch eine »Penthesilea« in Marmor; ebenso A. Vocke durch ein getriebenes Bronzerelief »Mutter und Kind« sowie durch eine »Pflegemutter«. Aus Holz ist ein »Strickendes Mädchen« von F. Kupsch, aus schwarzem Stein ein »Tiger« von J. Schiffner in bündiger Gestaltung. Manch anderes wird besser nicht erwähnt. Aber noch fesseln, wenn auch anfangs verwunderlich, zwei Marmorwerke von dem uns unbekannten V. H. Zwinz: ein in einfachen Formen ausdrucksvoller »Christus auf dem Ölberge« und »Der Verwundete«. Allerdings darf letzterer nicht nach der Wiedergabe im Katalog beurteilt werden, die das Werk durch Schattenmassen vergröbert. — Im übrigen zeichnet sich dieser Katalog dadurch aus, daß er zu den einzelnen Werken die Preise angibt (die häufig recht stark gespannt sind).

Ein Besuch im Neumann'schen Kunstsalon lohnt wegen zweier graphischen Reihen von W. Giese mit Darstellungen aus Berlin und besonders von M. Behmer mit feinlinigen Satyren, Initialen und dgl.

JURYFREIE KUNSTSCHAU BERLIN 1916

Von Dr. Hans Schmidkunz (Berlin-Halensee)

Die V. Ausstellung der »Vereinigung bildender Künstler E. V., Berlin« fand vom 1. Juni bis Anfang Juli im Hause der »Freien Secession« statt und zeigte (bei 617 Nummern) den bekannten »juryfreien« Charakter. Es waren die verschiedensten Abstufungen vertreten, angefangen von den ernsten Qualitäten solcher Künstler, die auch juriert ausstellen, aber eine derartige Gelegenheit mitbenützen, durch tolle Manieriertheiten hindurch bis zu den untersten Unbeholfenheiten und Mißverhältnissen zwischen Wollen und Können, obschon ein leidlicher Durchschnitt des Könnens ersichtlich war. Der alte Kunstgriff, die fehlende Auswahl durch ein klug gruppierendes Hängen zu ersetzen, führte auch diesmal durch verschieden gestaltete Abteilungen hindurch. Natürlich gab es wieder viel von Frauen, die da folgsam das Gelernte oder in einer Mode Herrschende wiedergeben, mit ersichtlicher Freude am spezifisch Malerischen, in dem dann meist stecken geblieben wird. Doch konnte auffallen, daß Farbenversuche besonderer Art — das Saftfarbige, Schwellfarbige und dergleichen — immerhin vorwiegend von Männern stammen.

Religiöses war dem Thema und zum Teil sogar der Auffassung nach reichlicher vertreten, als es in solchen Räumen sonst vorkommt. Vorangestellt darf hier wohl ein Gemälde werden, das durch seine würdige Haltung und Ausdruckskraft sogar als kirchlich gelten kann: »Veronika mit dem Schweißtuch« von Ansche Fuhrmann. Auch sonst gab es da wenigstens Leidliches, obschon eine Vernachlässigung der Form und Sprache der Gesichter nun einmal typisch zu sein scheint. Anderenfalls würde z. B. die »Kreuzigung« von Helene Wolff ob ihrer Natürlichkeit hervorragen (auch Graphik derselben Künstlerin, gut in den Schat-

ten gearbeitet, bringt Biblisches). Von L. Kainer mag ein »Ruhe auf der Flucht« Erwähnung verdienen. Noch beachtenswerter ist freilich der bereits sonst bekannte E. Waske, dessen »Sündenfall«, »Beweinung«, »Grablegung« allerdings ohne eine Derbheit in den Farben beträchtlich gewinnen könnten. Was sich von E. Adler (»Christus am Kreuz«, »Die heiligen Drei Könige«, »Die heilige Familie«), von den Farben- und Rundungsspielen bei Eva Bernecker (»Abendmahl«, »Verkündigung«) oder von einer Judenskizze bei R. Möller (»Christus und die Sünderin«) findet, ist kaum belangloser als die Forcierung eines »Abendmahles« durch C. Klein. Sympathischer können andere Anläufe sein; so wenn R. Tacke eine »Kreuzigung«, nämlich die eines Herzens, malt; und sein dem Volksleben entnommenes Bild von Kirchgängerinnen usw. »Nach dem Gottesdienst« ist eines der besten in der Ausstellung. Auch die Darstellung einer Kirche usw. samt einer Schafherde im Vordergrund: »Gott und Menschen« von W. Schön, ist wenigstens gut gemeint. Eine Braunstimmung tritt in Gemälden von Irene Goeschen (»Prozession« u. a.) hervor.

Die Kompositionen von skizzierten Figürchen, wie man sie auch früher gebrauchte, nur nicht ausstellte, »grassieren« hier ebenfalls, einschließlich der sogenannten Muritaten. Manchmal merkt man deutlich, daß der Künstler — z. B. R. Belling mit Tanz und dergleichen, M. Fingesten mit Triptychon »Erde« und einer leidlicheren »Mutter«, B. Hasler u. a. — schon noch mehr imstande sein würde, wäre er nicht von modischen Geschmacklosigkeiten belastet. Besser findet man sich etwa mit der fliegenden Frauenfigur zurecht. Die Wilhelmine Niels als »Wandfüllung« bringt, am besten wohl mit dem bewährten Kl. Richter, dessen »Unterhaltung« derbe Figuren geschickt hinstellt; etwas ähnlich malt H. Wagner eine »Fremdenhatz«. Wer sich für größere Anläufe in Aktdarstellungen interessiert, mag sich an die großgemeinten Bilder von R. Burckhardt und Käte Levinstein halten.

Bildniskunst tritt kaum hervor. Das Porträt des deutschen Professors in Tokio Th. Sternberg von Gertrud Flatow zeigt jedenfalls etwas Konzentriertes. Ob Hans Richter zu den Kubisten oder zu anderen -isten gehört, mögen Sonderkenner entscheiden. Bildnisse von A. Glatte sind nett. Wohl das Beste leistet hier und zum Teil auch landschaftlich H. Sandkuhl. Auf ihn scheint wieder die Hauptarbeit an der Fürsorge für die Ausstellung zurückzugehen.

Die malfreudigen Frauen entfalten eine merkliche Stärke auch diesmal im Stilleben. Besonders Blumensträuße sind hübsch dargestellt von Anna Davidsohn, Clara Fischer, Thesa Stelzner, etwa auch von Magdalena Stühmke; bei Brockmann-Hagen und bei Gammius-Boecker, mit einem sorgfältig gemalten Stilleben »Letzte Grüße«, fehlt der geschlechtsunterscheidende Vorname. Auch Männer scheuen derartiges nicht; so bringt E. Franckenberg ein Astern Stilleben, D. Haltrecht ein als »Prinzeßchen« bezeichnetes, J. Klein-Diepold einen Blumenstrauß, alle drei günstig wirkend; mit traditioneller Genauigkeit malt E. Lorenz-Murowana ein Früchte-Stilleben; hübsch ist auch »Im Lampenlicht« von A. Zielke (wieder mit ungewissem Vornamen) und besonders das Gemälde »Porzellane« von Martha Lebenheim.

Wie auf den großen Ausstellungen sind auch hier die Landschafts- und Stadtbilder kaum zu überschauen. Neben perspektivischen Spässen wie denen von H. Deierling findet sich so vielerlei Altgewohntes, Neugewohntes und Gewöhnliches, daß es wieder nicht ohne Zurücksetzung zahlreicher Namen abgeht. Bekannt ist E. Eitner, der hier durch einen »Bahndamm in Arbeit« auffällt; ebenso H. Krayn mit »Nebel und Regen« u. a.; ebenso O. Kruse-Lietzenburg mit sehr guten »Roten Dächern« und einem »Regenbogen«; ebenso C. Weinert mit guter alter Sorgfalt in einer Wiesenlandschaft und ähnlichem. Ungeläufig sind uns noch die Namen einiger Schöpfer von hervorragenden Landschaftsbildern: Maria Heyne (»Motiv aus Penzlin« u. a.), C. Hoyer Le Juge (stimmungsvolle »Dunkle Bäume« u. a.), Gertrud Klose (»An der Weser« u. a.), C. Rahtjen (fein stimmungsvoll in einer Hamburgischen Diele u. a.), Frz. Schumann (besonders ein »Vor Arbeitsanfang« genannter Dämmermorgen im Hafen). Wenn wir aus allem übrigen nur noch »Kloster Lüne« von Martha Nothmann hervorheben, so möge man uns glauben, daß noch mancherlei Hübsches, Nettes und auch Leidliches erwähnt sein könnte.

Die tüchtigen Aquarelle aus Heidelberg von E. Bloch, sowie die aus »Macbeth« von Thea Schleusner leiten uns zu der reichlich — auch von Vorhergenannten —, wenngleich nicht sehr eigensprachig vertretenen Graphik hinüber. Die neuerdings beliebten vielen starken Schwarzflächen kehren häufig wieder, meist mit kräftigen Weißstrahlen; so bei E. und Dorothea Maetzel. Kriegsdarstellungen kamen aus dem Osten von Frdr. Rosenkranz in Linoleumschnitten; und E. Thum zeigt einen Zyklus Radierungen »Neben den Schlachten«. Was sonst noch auffiel, trägt wieder bekanntere Namen, voran wohl W. Oesterle (dessen Gemälde »Mutter mit Kind« wir uns als Graphik besser denken könnten), dann E. Büttner, Johanna Metzner, M. Pretzsch.

Auch die Plastik enthält mancherlei Tüchtiges, ohne Extreme nach irgend einer Seite, etwa ausgenommen die einem Ausrufzeichen zu überlassende Zwei-Menschen-Gruppe von G. Leschnitzer. Mit Interesse sehen wir einer weiteren Entwicklung des G. C. Bauch entgegen; die gute Spannung, die in seiner »Amazone« liegt, sowie die leise Polychromie einer (sitzenden) Bildnisstatue gehen wieder über Jurylosigkeit hinaus. Auch O. Maerker — mit vereinfachter Natürlichkeit — und M. Müller heben sich unter den porträtierenden Plastikern hervor. Die Plakettenkunst kommt zu Ehren bei A. Fuchs; ein getriebenes Eisenrelief »Die Wartende« von A. Vocke kann Freunde eines ägyptisierenden Archaismus anziehen.

DER BAMBERGER DOM

Die Kunst dem Volke, Nr. 25

Im ersten Hefte des 7. Jahrganges (Nr. 25 der ganzen Reihe) ist der Bamberger Dom geschildert. Den Text verfaßte Dr. Oscar Doering, die stattliche Menge von 69 Abbildungen ist erst einmal (in dem Heft »Die deutsche Burg«) erreicht worden. So wird auch diesmal wieder für überaus bescheidenen Preis ein wahrer Schatz von Schönheit und Belehrung geboten. Die Malerei tritt im Bamberger Dome ganz zurück; Erwähnung verdient nur das dem Hans von Kulmbach zugeschriebene Allerheiligenbild in der Antoniuskapelle. Baukunst, Plastik und angewandte Kunst treten uns hier in einer Vollendung und Fülle entgegen wie bei keinem anderen Denkmale Deutschlands, den Naumburger Dom nicht ausgenommen. — Der Text kennzeichnet zunächst die Eigenart des »Übergangsstiles«, dem beträchtliche Teile des Bamberger Domes angehören, um dann näher auf die Entstehungsgeschichte des Bauwerkes einzugehen. Der jetzige Dom ist der dritte, den Bamberg besitzt; der erste, von Heinrich II. erbaute, ging 1081, der zweite, den der hl. Otto, der Apostel der Pommern, an der gleichen Stelle errichtete, schon 1185 durch Feuer zu Grunde. Der dritte Dom



FRANZ X. REUTER (KÖLN) HL. MICHAEL

Entwurf zu einem Kriegsgedächtnisfenster anläßlich eines Wettbewerbes der Kölner Vereinigung Ars sacra

erwuchs auf dem Grundrisse des ersten allmählich seit den letzten Zeiten des 12. Jahrhunderts, um etwa 90 Jahre später fertig zu werden. Doch nicht völlig so wie es vor allem sein dritter Bauherr, der prachtliebende Bischof Ekbert, geplant hatte. Die Westpartie des Domes ist viel einfacher geworden, als beabsichtigt war. Welch herrliche Ausbildung sie hat bekommen sollen, zeigt das Modell in den Händen der Kaiserin Kunigunde an der »Adamspforte«. Die allmähliche Entstehung des Domes ist die Ursache, daß in und an ihm spätromanische und frühgotische Elemente sich begegnen, wobei letztere aber noch so wenig die Vorherrschaft haben, daß der Charakter des Bauwerkes vielmehr noch wesentlich den Grundsätzen des gebundenen romanischen Stiles entspricht. Im einzelnen betrachtet der Text dann die interessanten Eingänge des Domes. Bei der »Adamspforte« ist die ursprüngliche Strenge gemildert durch die spätere Anfügung der sechs Statuen, von denen die des Kaisers Heinrich die berühmteste ist. Die »Gnadenpforte« ist noch im ursprünglichen Zustande, das »Fürstenportal« mit seinen eigentümlichen Reihen übereinander stehender Propheten und Apostel hat ebenfalls Zusätze erhalten. Zu ihnen gehören die wundervollen Figuren der Kirche und der Synagoge. Die St. Veitstür hat schlichte Formen der romanischen und Übergangszeit. Von den vier Türmen des Domes interessieren besonders die beiden westlichen, deren Obergeschosse nach dem Muster der Türme der Kathedrale von Laon gestaltet sind. Der Verfasser macht auf die Einzelheit aufmerksam, daß das Modell dieses Vorbildes als Baldachin über der Figur des hl. Dionys (im nordöstlichen Seitenschiffe) angebracht ist. Eingehende Beschreibung wird sodann dem Innern des Bauwerkes zuteil, wobei eine Kritik der in den dreißiger Jahren vorgenommenen Beseitigung vieler Teile des einstigen Kirchenschmuckes nicht unterlassen werden konnte. — Zum Glück sind die mittelalterlichen Skulpturen unangetastet geblieben. Sie gehören zu den größten Schätzen der deutschen Kunst. Viele der schönsten Stücke sind leider um wesentliche Wirkung gekommen, die sie hätten üben können, dadurch, daß der Bau nicht nach ursprünglichem Plan durchgeführt wurde. Nur die Schrankenreliefs des Ostchores sind an richtiger Stelle. Die anderen Skulpturen haben die ihnen zugedachten Plätze nicht erhalten, sondern sind nach Gutdünken hier und dort aufgestellt worden. Aber das schmälert natürlich nicht den absoluten Wert der herrlichen Bildwerke. Das bekannteste ist die Reiterfigur des hl. Stephan von Ungarn. Auch spätere Zeiten haben den Dom mit ausgezeichneten Bildwerken beschenkt, so mit der charaktervollen Grabtafel des Bischofs Friedrich von Hohenlohe. Am Anfange des 16. Jahrhunderts gesellte sich Riemenschneiders Grabmal Heinrichs und Kunigundes dazu. — Auch die Nebenräume bieten viel Interessantes. In mehreren Gemächern ist der Domschatz untergebracht, dem sorgfältige Besprechung gewidmet ist. Er bietet Kostbarkeiten ersten Ranges an Webereien, Büchern, Goldschmiedearbeiten usw. — Das Heft »Der Bamberger Dom« ist als erstes einer Reihe gedacht, welche die Entwicklung der großen Kirchenbaukunst an erlesenen Beispielen betrachten soll. Man sieht, wie die »Kunst dem Volke« darauf ausgeht, ihre erziehlichen Absichten weiter zu verfolgen. Den künftigen Heften dieses Zusammenhanges darf man daher mit besonderem Interesse entgegensehen.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Max Fürst. — Anläßlich seines 70. Geburtstages sind dem Künstler zahlreiche Anerkennungen zuteil geworden. Der von uns in der vorigen Nummer veröffentlichte Artikel über Max Fürst stammt von unserem verehrten Mitarbeiter Professor Dr. Hyazinth Holland, der vor einiger Zeit in bewundernswerter Frische seinen 89. Geburtstag beging.

Vortrag über religiöse Kriegsgedenkzeichen. Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst ließ eine Lichtbilder-Serie herstellen, die über 100 Abbildungen nach Entwürfen für religiöse Kriegsgedenkzeichen und Kriegserinnerungen wiedergibt. Die Entwürfe sind das Ergebnis eines Wettbewerbes, den die Gesellschaft im Jahre 1915 mit bestem Erfolg durchgeführt hat. Der Lichtbilderserie ist ein gedruckter Vortrag beigegeben.

— Die Ausleihebedingungen für Lichtbilderserien sind von der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst in München, Karlstraße 6, zu beziehen. Es braucht nicht eigens gesagt zu werden, daß alle, welche in der Lage sind, auf die Errichtung von Kriegsdenkmälern Einfluß zu üben, gut tun, nicht allein auf künstlerische Gediegenheit, sondern auch auf den rechten Geist der entstehenden Arbeiten hinzuwirken.

Nürnberg. — Das soeben fertiggestellte Franziskanerkloster in Nürnberg ist ein Werk des Architekten Otto Schulz. Der Haupteingang enthält als Schmuck ein Relief von Prof. Max Heilmaier, das den hl. Ordensstifter darstellt.

Der Bayerische Kunstgewerbeverein in München veranstaltete vom 27. September bis 27. Oktober eine lehrreiche Ausstellung von Gegenständen der Kunst und des Kunsthandwerks, die aus Eisen hergestellt wurden. In der Eröffnungsrede wurde betont, daß Gußeisen bei richtiger Behandlung eine große Widerstandskraft gegen atmosphärische Einflüsse besitze, daß mit Eisenguß die zartesten Wirkungen erreichbar sind und daß die Kunst in Schmiedeisen auch die Friedensjahre hindurch nicht unterlassen wurde. Der größte Teil der ausgestellten Gegenstände stammt aus dem vorigen Jahrhundert; hervorgehoben seien die Grabkreuze.

Nachlaß des Bildhauers Michael Rauscher. Michael Rauscher, der im Dienste des Vaterlandes den Tod fand, wurde im XI. Jahrg. dieser Zeitschrift S. 281 ff. unter Wiedergabe vieler seiner ausgeführten Arbeiten und Entwürfe gewürdigt. Nun erfahren wir zu unserer großen Freude, daß Herr Pfarrer Heumann in Elbersroth auf Anregung des Herrn Bildhauers L. Sand den ganzen umfangreichen künstlerischen Nachlaß Rauschers erworben hat. Herr Pfarrer Heumann gedenkt die zahlreichen Entwürfe zu Grabmälern und kleineren religiösen Denkmälern in seinem Pfarrhaus ständig auszustellen, um seinen Gemeindeangehörigen und den Geistlichen der Umgegend künstlerische Anregungen auf diesem Gebiete zu vermitteln. Er baut zurzeit eine neue Kirche und hat auch einen neuen Friedhof angelegt.

Vierter Jahresbericht des Diözesanvereins Paderborn über das Vereinsjahr 1915. — Der Museumsverein Paderborn entwickelt eine große Rührigkeit und seine bisherigen Jahresberichte verdienen über die Grenzen des Vereins hinaus Beachtung. Der neueste Bericht umfaßt 48 Textseiten und 16 Seiten mit 22 Abbildungen. An den Bericht über einige Stücke des Museums schließen sich Aufsätze kunstwissenschaftlichen und mehr praktischen Inhaltes an. Die letzteren verbreiten sich über die sogenannten Heiligenhäuschen oder Bildstöcke, über »Bauberatung in Westfalen«, über die Frage der Friedhofskunst. Einer Schlußbemerkung »Zur Beachtung« entnehmen wir folgende Stelle: »Wo es sich um Beschaffung eines Kriegsgedenkzeichens handelt, bitten wir unsere Mitglieder dringend, darauf hinzuwirken, daß eine Beratung durch geeignete Stellen herbeigeführt wird. Ohne Beratung wird man fast niemals auskommen. Die Verantwortung ist groß. Das allgemeine Interesse ist so stark auf die Frage hingelenkt, daß Mißgriffe einer scharfen öffentlichen Kritik sicher verfallen werden, und zwar verdientermaßen«. — In Ergänzung der weiteren Ausführungen halten wir es für eine Pflicht, die Aufmerksamkeit unserer Leser auf die seit 24 Jahren erprobte Tätigkeit der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst München, Karlstr. 6) hinzuweisen. Der jährlich von der in der Gesellschaft vereinigten christlichen Künstlerschaft neugewählten, stets aus hervorragenden christlichen Künstlern und zwei geistlichen Kunstfreunden bestehenden Jury der Deutschen Gesellschaft für chrisliche Kunst obliegt die Beratung der Kunstfreundet, vor allem auch des Klerus, auch wenn diese der Gesellschaft nicht angehören sollten, in allen künstlerischen Angelegenheiten. Die Beratung erfolgt durchaus kostenlos. Die Gesellschaft hat zudem schon im April 1915 ein Heft herausgegeben, das von ihr bezogen werden kann (München, Karlstr. 6) und das 100 Abbildungen von Entwürfen für Kriegsgedenkzeichen mit aufklärendem Begleittext enthält. An dieser Stelle also können sich alle jene Kreise sicheren Rat holen, die auf den religiösen Geist der zu errichtenden Denkmäler wie auch auf deren künstlerische Würde Wert legen. S. Staudhamer

Glasmalereien für die neue katholische Kirche in Osnabrück. Die neue katholische Kirche im Schinkel in Osnabrück, ein in modernromanischen Formen gehaltener Neubau des Architekten R. Kriege, wird im Chor, den zwei Rosetten und zwei Rundbogenfenster erhellen, durch reiche Glasmalereien geschmückt. In ersteren erscheinen als Mittelstücke die Krönung Marias und der zwölfjährige Jesus im Tempel. Um diese Darstellungen herum sind je vier Engel angeordnet mit dem freudenreichen Rosenkranz. Von den Chorfenstern stellt das eine St. Aloisius dar, vor dem zwei attributehaltende Engel knien, das andere die Anbetung des Allerheiligsten Sakraments. Am eigenartigsten ist der letztere Entwurf. Fein sind die Lichtwirkungen des Glases behandelt. Die Ausführung lehnt sich an die mittelalterliche Technik an, die Wirkungsstellen allerdings werden in moderner Weise durch ausgiebige Verwendung von geätztem Überfangglas erzielt werden. Inhaltlich bedeutet die Schöpfung eine Neuerung auf dem Gebiet der kirchlichen Glasmalerei. Zwei Engel in priesterlichen liturgischen Gewändern, blaugrün und gelbblau mit rötlich, tiefblau und tiefrot schillernden großen Flügeln, knien zur Verehrung des Allerheiligsten Altarssakraments in himmlischer Andacht versunken, Weihrauch streuend vor einem goldenen Tabernakelhäuschen. Darinnen ist im Strahlenglanz die Monstranz aufgestellt, rechts und links flankiert von zwei ebenfalls goldenen Leuchtern mit je fünf Kerzen. Diese heben sich von tiefstblauem, mit tiefroten Rosen und dunkelgrünen Blättern bestecktem Grund ab, während über dem Schrein blaßgrünliche Sterne aus dem wundersamen Blau leuchten. Die Gesichter der Engel sind streng stilisiert. Ihre Mienen verraten die Allgegenwart Gottes und sind erfüllt von tiefreligiös inbrünstigem Sehnen und den seligsten, von heiligen Schauern durchdrungenen Gefühlen. Ihre Andacht und das Zittern der Seelen kündet beredt die Gebärdensprache der Hände. Balsamische Weihrauchwolken ziehen, sich kräuselnd zögernd, empor, die mystisch weihevolle Zeremonie gleichsam erläuternd, über der in dämmerigem türkisblauem Schein in großen Lettern die Inschrift steht: »Lauda Sion Salvatorem.« Entwurf und Ausführung stammen von Bringmann in Koburg. Prof. Oelenheinz

Ein neues Altarbild von Kaspar Schleibner. Für einen Seitenaltar der St. Anna-Basilika in Altötting hat Professor Kaspar Schleibner wiederum ein großes Altargemälde vollendet — das Gegenstück zu seiner ehemals an dieser Stelle gewürdigten Taufe des Herzogs Theodo durch den hl. Rupert. Das neue Werk stellt die hl. 14 Nothelfer dar. Es besitzt eine Höhe von 3 m bei einer Breite von 1,60 m; mit der Wucht seiner straffen Komposition und der Leuchtkraft seiner Farben ist es in dem Kirchenraume einer starken Schmuckwirkung sicher. — Das Bild zeigt außer den

hl. Nothelfern die über dem Ganzen auf Wolken thronende Gestalt der hl. Jungfrau mit dem Jesusknaben; um das Haupt Mariä schweben zierliche Engelköpflein. Die Komposition ist vor und auf einer wandartigen Marmorarchitektur in zwei durch die Blicke verschiedener Personen verbundenen Gruppen gegliedert. Die obere bot für die Zeichnung erhebliche perspektivische Schwierigkeiten; sie sind in vorzüglicher Art gelöst worden. Jede Gruppe besteht aus acht Personen. Unten sieht man St. Dionys, Eustachius, Erasmus, Blasius, Achatius, Georg, Margareta und Vitus. Die beiden letzteren knien im Vordergrunde, die anderen stehen, wieder in zwei Gruppen verteilt, hinter ihnen; ihre Anordnung erinnert etwas an die einer Sacra Conversazione, denn sie scheinen mit einander zu sprechen, was besonders zwischen Dionys und Erasmus deutlich ist. Die freie Anordnung der beiden Knienden mildert die Strenge der Komposition, ohne sie aufzuheben. Die obere Gruppe besteht aus den Heiligen Ägidius, Barbara, Christoph, Katharina, Cyriacus und Pantaleon. Der erste und die beiden letzten stehen, die drei mittleren knien; über diesen schwebt die Madonna mit dem segnenden Kinde, welches sie so hält, daß es gleichzeitig auf Christophorus' Schulter steht. Durch die Marienfigur erhält die prächtig aufgebaute Komposition ihre obere Endigung; der Kopf bildet die gemeinsame Spitze mehrerer gleichschenkeliger Dreiecke, auf deren Linien die Hauptpunkte des Bildes festgelegt sind. Zu diesen gehört vor allem die Mehrzahl der Köpfe, die dann mit den übrigen wieder unter sich in schönen Linien verbunden sind. Die Charakterisierung der Personen ist tiefgründig und bedeutend; einigen merkt man etwas Porträtartiges an, das dem Bilde noch stärkeres Leben verleiht. Die Haltung der Heiligen ist feierlich und dabei ohne Zwang. Als besonders trefflich gelungen hebe ich den hl. Christophorus hervor, der in scheuer Ehrfurcht und erwachender Glaubensahnung zu dem Jesuskinde aufblickt, ferner den anmutigen Vitus, die liebliche Margareta, den prächtigen Ritter Georg. Auch alle übrigen sind von großer Schönheit. In hervorragendem Maße gilt dies auch von der Zeichnung und dem Faltenflusse der Gewänder. Sehr glücklich verteilt ist das Hell und Dunkel. Das Licht fällt von rechts oben ein; es ist sanft gedämpft und doch stark genug, um alle Farben in vollem Glanze zur Geltung zu bringen. Diese Farben sind von außerordentlicher Pracht, teils voll tiefer Glut, teils zart und duftig. Die Gewänder, zu denen herrliche alte Stoffe als Vorbilder gedient haben, geben mit ihrer meisterhaften Ausführung dem Bilde hohen Reiz. Zum schönsten gehört das goldgestickte Meßgewand des hl. Dionys, der grüne Samt des Erasmus, ein hellgelber Stoff bei Katharina, ein wundervoll gelblich und blau damaszierter bei Margareta. Vorzüglich sind die Reflexe auf der Rüstung des hl. Georg. So vereinigt das Bild äußere Schönheit mit innerlicher Tiefe. Doering

Zum Kapitel: Bilderhandel. — In der Tagespresse wurde im August über ein Gespräch des Karlsruher Altmeisters Prof. Hans Thoma mit neutralen Pressevertretern berichtet. Dabei erzählte der Künstler, er habe im Jahre 1869 ein kleines Landschaftsbild gemalt, das er für 100 Mark an einen Baseler Herrn verkauft habe, und der Käufer habe das Gemälde an einen Wohltätigkeitsbasar verschenkt. Vor einigen Jahren habe eine Baseler Dame das Bild an einen Kunsthändler verkauft, der 4000 Franks geboten hatte. Wenige Wochen später erwarb es die Dresdener Galerie für 16000 Mark. Vor 20 Jahren malte Thoma ein Bild »Singende Kinder am Flußufer«. Er verkaufte das Bild für 2000 Mark; kürzlich wurde es von einem Kunsthändler für 45000 Mark erworben.

BÜCHERSCHAU

Roma, Die Denkmale des heidnischen, unterirdischen, neuen Rom in Wort und Bild. Von Dr. P. Albert Kuhn O. S. B. Siebente, vollständig umgearbeitete und neuillustrierte Auflage. 4°. 582 Seiten Text. Mit farbigem Titelbild, 938 Abbildungen im Text und auf 40 Einschaltbildern sowie 3 Plänen von Rom. Verlagsanstalt Benziger & Co., A.-G., Einsiedeln. 1912. Preis geb. M. 18.— und höher.

Kaum hatte P. Albert Kuhn seine großangelegte Allgemeine Kunstgeschichte vollendet, so erfreute er uns mit einem neuen einzigartigen Werke, auf welches Herausgeber und Verleger wiederum stolz sein können, mit der siebenten Auflage einer unvergleichlichen Beschreibung der ewigen Stadt, deren erste Auflage im Jahre 1877 erschien. War das Werk sich in den folgenden fünf Auflagen in seiner Erscheinung ziemlich gleich geblieben, so machten endlich doch besonders zwei Umstände eine gründliche Neubearbeitung notwendig, der Fortschritt der wissenschaftlichen Erforschung Roms und der Reproduktionstechnik. Beidem haben der Verfasser wie die Verleger Rechnung getragen, so daß das Werk in der Tat nach Inhalt und Form vollständig neugestaltet vor uns tritt. Von den fast 600 Seiten behandeln zunächst etwa 200 Seiten Geschichte und Kultur des alten, heidnischen Rom in drei Hauptabschnitten: Geschichtlicher Überblick, das alte Rom in seinen Trümmern, das alte Rom in den Kunstsammlungen. Der besseren Veranschaulichung und Einführung dienen Karten und Pläne, sowie die zahlreichen Wiedergaben der Überreste von Bauten, Plastiken und Malereien, die heute noch in der Öffentlichkeit oder in den Kunstsammlungen erhalten sind, ferner neuzeitliche Versuche der Historienmalerei, uns die Kultur jener Zeit zu verdeutlichen. Es folgt mit etwa 100 Seiten die zweite Abteilung: Das unterirdische Rom. Wiederum werden wir an der Hand zahlreicher Abbildungen eingeführt in die noch der letzten Vergangenheit gehörigen Ergebnisse der Katakombenforschung, zunächst in einer allgemeinen Darstellung: Die unterirdischen christlichen Begräbnisstätten, dann mit den einzelnen Katakomben bekannt gemacht in dem Abschnitt: Ein Besuch in den Katakomben. Schließlich ist noch für sich behandelt die Kunst in den Katakomben. Seit dem Abschlusse des Werkes hat die Erforschung der frühchristlichen Kunst weitere Fortschritte gemacht, auf Grund derer besonders die Deutung mancher Katakombenmalereien einer Nachprüfung zu unterziehen sein dürfte. Alles, was nicht dem heidnischen Rom noch den Katakomben angehört, was nicht tot für uns ist, sondern noch sozusagen lebendig dasteht, füllt den fast 275 Seiten umfassenden Rest des Bandes, die Abteilung »Das neue Rom«. Zunächst führt uns der Verfasser diejenigen vor, welche dem neuen Rom sein Gepräge gegeben, die Päpste und die Künstler. Es folgen etwa 100 Seiten allein über die Kirchen und Heiligtümer, 70 Seiten über die Kunstsammlungen, 30 Seiten über Paläste, Anstalten und Plätze. Wenn wir nun noch als einen besonderen Vorzug des Werkes hervorheben, daß der Schluß des Werkes 50 Seiten Register enthält, davon 30 Seiten zu je 3 Spalten ein Personen-, Orts- und Sachenverzeichnis, die übrigen die Reihenfolge der Päpste, soweit möglich mit Wappen, und der römischen Könige, die Christenverfolgungen, die wichtigsten Daten der Bau- und Kunstgeschichte Roms, Literatur, Verzeichnis der Abbildungen, Sachregister zum Stadtplan von Rom, so könnte leicht der Eindruck erweckt werden, als ob das Werk für weitere Kreise zu eingehend und wissenschaftlich sei. Das ist keineswegs der Fall. Der zu behandelnde Stoff ist so reichlich, daß mit ihm leicht ein solcher Band

zu füllen ist, zumal wenn der leicht lesbare und verständliche, fesselnde Text, wie wir ihn von desselben Verfassers Allgemeiner Kunstgeschichte gewöhnt sind, derart reichlich mit Abbildungen belebt ist. Diese Abbildungen stehen durchweg auf der Höhe der Reproduktionstechnik der Gegenwart. Nur weniges, darunter einige Holzschnitte, ist aus den früheren Auflagen übernommen, doch ohne unangenehm aufzufallen, wie es leider in manch anderer Neuauflage der Fall ist. Text und Tafelbilder sind auf gelblich getöntem, ersterer auf wenig glänzendem, letztere auf ganz mattem Papier gedruckt, ein Umstand, der sich dem Auge beim Lesen recht angenehm bemerkbar macht. Erwähnenswert sind noch die vorzüglich orientierenden Stadt- und Lagepläne. Möge dieser neuen Arbeit, für welche wir P. Kuhn wieder aufrichtigen Dank schulden und aussprechen, die verdiente Verbreitung beschieden sein. Gerade in der Gegenwart, da es wieder gegen Papst und Kirche in Rom bedenklich zu gären beginnt, redet das Werk eine deutliche und herrliche apologetische Sprache zugunsten des Christentums und des Papsttums und der Bedeutung des letzteren für die Roma aeterna.

Dr. A. Huppertz, Köln

Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Von Karl Woermann. Zweite, neubearbeitete und vermehrte Auflage. Mit über 2000 Abbildungen im Text und mehr als 300 Tafeln in Farbendruck, Kupferätzung und Holzschnitt. 6 Bände in Leinen gebunden 72 Mark. Band I: Die Kunst der Urzeit. Die alte Kunst Ägyptens, Westasiens und der Mittelmeerländer. In Leinen gebunden 14 Mark. Verlag des Bibliographischen Instituts in Leipzig und Wien.

Aufgabe der Kunstgeschichte ist es, die Entwicklung des künstlerischen Geistes der Menschheit und der Formen, deren er sich bediente, darzulegen. Zur Lösung ihrer Aufgabe stützt sie sich teils auf die Ergebnisse der Geschichtsforschung, welche das feste Gerüst ihres Baues bilden, teils auf das, was die uns überkommenen Kunstwerke selbst berichten. Es wäre falsch, die Schöpfungen der Vergangenheit und fremder Völker nur an der Kunstübung der Gegenwart und Heimat zu werten. Zu jenem Grade der Objektivität des Urteils, der überhaupt menschenmöglich ist, gelangt die mit der Kunstgeschichte verbundene Abschätzung der Kunstwerke nur dann, wenn sie in das jeweilige Kunstwollen einzudringen versteht, in der Erkenntnis, daß jedes Volk und jede Zeit eine nur ihr eigentümliche Kunst besitzt. Mit der Würdigung dessen, was die Kunst der Völker und Zeiten unterscheidet, muß Hand in Hand die Erkenntnis reifen, daß zwischen den Höchstleistungen aller Meister der Welt eine innige Verwandtschaft besteht, die sich aus der Einheit des schaffenden Menschengeistes wie der Natur als Lehrmeisterin der Künstler ergibt.

Die Kunst bildet die reichste Fundgrube für die Erforschung des menschlichen Wollens und Fühlens. Deshalb wird der Gebildete, welcher die Geschichte der Menschheit in ihren tiefsten Wurzeln zu erfassen wünscht, sich früher oder später genötigt sehen, zum Studium der Kunstgeschichte zu greifen. Dieser Umstand bildet einen der Gründe, weshalb das Studium der Kunstgeschichte immer umfassender, die darauf bezüglichen Werke immer zahlreicher und dickleibiger werden. Dazu kommt, daß das künstlerische und wissenschaftliche Studienmaterial ständig wächst. So ist es denn nicht zu verwundern, wenn auch das angesehene Kunstgeschichtswerk von Karl Woermann, dessen erste Auflage 3 Bände umfaßte, in der Neubearbeitung, deren erster Teil im Oktober vorigen Jahres erschien, auf 6 Bände anwächst. Diese werden über 2000 Abbildungen im Text und mehr als 300 Tafeln in Farbendruck, Kupferätzung und Holzschnitt bieten, was den Gesamtpreis von 72 Mark reichlichst rechtfertigt (Einbände in Leinen). Der vorliegende erste Band behandelt die Kunst der Urzeit und jene der alten Kulturvölker Westasiens, Nordafrikas und Südeuropas. Er wird das Ansehen der ersten Auflage festigen und erhöhen. Die Schönheit der Darstellung verwandelt das ernste Studium zu einem Genuß.

S. Staudhamer

Pilgerfahrten in Italien. Von Olga von Gerstfeldt und Ernst Steinmann. Berlin 1910 in erster, 1912 zweiter und 1914 dritter Auflage. Mit vielen Illustrationen. Verlag von Klinkhardt & Biermann.

Ein herrliches Buch, voll Farbenfrische und Geist, die gereifte Frucht langjähriger, kulturhistorischer Forschungen in früher weniger besuchten umbrischen Städten, wie Orvieto, Narni, Spoleto usw. Dazu in stilistisch fließendem Wohlklang der Sprache und vollendeter Form, trotz des verschiedenartigen Stoffes und der ergänzenden Eigenart der beiden Autoren. Leider hat Olga von Gerstfeldt den Ruhm dieses Werkes nimmer erlebt und ist schon am 29. April 1910 zu Rom aus dem Leben geschieden.

Anknüpfend an die glänzenden Schilderungen der »Hochzeitsfeste der Renaissance« (im 6. Bändchen von Hermann Popp »Führer zur Kunst«, Eßlingen 1906) bringt uns die Verfasserin an den Hof der Sforza zu Mailand und erläutert das angebliche Porträt der Bianca Maria Sforza, zeigt wie Lionardo botanische Studien betrieb und die Resultate zu Ornamenten verarbeitete, ein Vorläufer von Pugin und Eugen Neureuther. Eine meisterliche Skizze entrollt den schon im 15. Jahrhundert Venedig durchtollenden Karneval, welcher am zweiten Weihnachtsfeiertag begann, nur am Lichtmeßtag einer großen Prozession wich, dann aber erst am »Giovedi Grasso« mit einem blitzenden Feuerwerk beschlossen wurde. Daraus erwuchs die »Compagnia della Calza«, die sich eine Art von »goldener Jugend« und »Gigerln-Genossenschaft« durch das Tragen kostbarer »Strümpfe« (daher der Name) und Taschentücher »Fazoletto«[1]) hervortat. — man denkt unwillkürlich an King Edwards Kravattensport! — Zum »guten Ton« gehörte auch das Tragen der in Italien damals neuen »Männertreu«, das »Blaublümelein« (Eryngium) der späteren Romantik. Die süßen, holdlächelnden Frauenbilder von Melzi, Bartolommeo da Venezia, Carpaccio und Crivelli halten selbes sehr sichtbar in ihren spitzen Fingerchen. Noch mehr! Auch der damals zu Venedig weilende blutjunge Dürer, der überhaupt viel auf eine stattliche Erscheinung hielt, trägt dieses farbenschlitzige Gewand auf seinem 1493 gemalten Bildnis, die treuekündende Blume in der Rechten. Und die Blumen- und Fingersprache mußte an der Pegnitz wohl verstanden worden sein. Denn Agnes Frey steckte sich hinter den väterlichen Lautenisten Hans Frey und dieser »handelte«, d. h. besprach sich werbend bei Dürers Vater; dieser rief seinen Sohn aus Italien zurück und das schönste Paar ging bald darauf durch die Brauttüre von St. Sebald.

Während Ernst Steinmann die dunklen Fragen über die Gräber der Medici zu enträtseln trachtete und der photographischen Aufnahme aller Einzelheiten von Michelangelos Riesenschöpfung in der Sixtinischen Kapelle oblag, wobei dem Scharfsinne Steinmanns gelang, in der Gestalt des brütenden Propheten Jeremias das Selbstbildnis des Meisters nachzuweisen, vertiefte sich Olga von Gerstfeldt in eine ergreifende Schilderung der letzten Lebenstage des Buonarotten, wobei immer noch

[1]) Ein durch die italische Kaufmannsgilde und ihre Wagenzüge auch in den schwäbischen Lechgau eingeschmuggeltes Wort; einer der »Sieben Schwaben« bedient sich eines »Fazinettlis«, während der »Spiegelschwab« kurzweg »sein Sach« an den Ärmel und ein Anderer in die lederne »Grattel« wischt.

neue Momente des Unerforschlichen sich ergaben. Das schöne von A. von Hildebrandt modellierte Haupt der Olga von Gerstfeld erinnert unwillkürlich an das Gemmenporträt der Sappho. Ihrer wohlklingenden Harfe entquollen ernste Töne und Klagen, wie einst der edlen Vittoria Colonna, Marquese von Pescara, z. B. jene »im Forum Romanum« verlautende tiefblickende Strophe:

Und klopft der Tod, laß ich ihn lächelnd ein —
Er kann nicht härter als das Leben sein!

Von Steinmann findet sich noch eine Untersuchung der in den vatikanischen Grotten befindlichen Denkmäler der Päpste und ein Ausflug nach Capri, wodurch die stimmungsreichen Schilderungen von Gregorovius ergänzt werden.

Auf das von Olga von Gerstfeldt in Florenz entdeckte Grabbild des Francesco Landini, welcher blind geboren 1325 in Fiesole, als Tondichter und aller Musika-Meister hochverehrt, 1390 zu Florenz starb — wozu der Nürnberger Konrad Paumann (gestorben 1473 in München) ein Seitenstück bildet — wird bei anderem Anlaß verwiesen (nächste Nummer, S. 59). H.

Zur Geschichte des Benediktinerordens. — Dr. Joh. Doll, Frauenwörth im Chiemsee und Seeon. Zwei Studien zur Geschichte des Benediktinerordens. Freiburg i. B., Herdersche Verlagshandlung 1912. — Mit Frauenwörth auf der Fraueninsel des Chiemsees stand Seeon — beides bayerische Inselklöster des Benediktinerordens — in innigster Verbindung. Die Geschichte des ersteren Frauenklosters, das 1801 säkularisiert, 1837 als Priorat neu errichtet und am 7. Juli 1901 wiederum zur Abtei erhoben wurde, stand trotz abgelegener Lage nicht nur zu Bayern und Salzburg, sondern auch zum Deutschen Reiche in engen geschichtlichen Beziehungen. Wichtiger als diese erscheint dem Verfasser der vorliegenden Studie die Erforschung der Wirtschaftsgeschichte, der er einen weiten Rahmen einräumt, der auch Streiflichter auf die deutsche Volkswirtschaft vergangener Zeiten umgibt. Neben der Gründungsgeschichte und der äußeren Geschichte des Klosters ist auch der Darstellung des Geisteslebens ein die allgemeine Kulturgeschichte ergänzender reicher Abschnitt beigefügt. Nach der kunstgeschichtlichen Seite wurden die Quellen nachgeprüft und ergänzt. Das einschlägige Gebiet ist hier zum größten Teil in den Kunstdenkmalen des Königreichs Bayern, Bd. I, niedergelegt. — Die gleichgegliederte Studie über Seeon, dem heutigen Besitz des Herzogs von Leuchtenbergs, konnten im kunsthistorischen Teil die erschöpfenden Arbeiten von Generalkonservator Dr. Hagen »Zur Geschichte der abendländischen Klosteranlage« und »Heimatkunst, Klosterstudien, Denkmalpflege«, sowie in den bereits genannten »Kunstdenkmalen« benutzt werden, weswegen sich eine ausführliche Besprechung erübrigt. Beide sich ergänzenden Studien, die auf dem Umschlag als Titelvignetten die Wappen der Klöster tragen, zeichnen sich durch einen großen Forscherfleiß, ein reiches Abbildungsmaterial und vor allen durch ausführliche Personen-, Orts- und Sachregister aus, durch die sich die Brauchbarkeit im Gegensatz zu anderen ähnlichen Werken erhöht. W. Z.

Das Bild Christi im Wandel der Zeiten. Einhundertunddreizehn Bilder auf 96 Tafeln gesammelt und mit einer Einführung sowie mit Erläuterungen versehen von Hans Preuß, Lic. th. Dr. ph. a. o. Professor an der Universität Erlangen. 215 Seiten. R. Voigtländers Verlag, Leipzig 1915. Preis M. 3.50.

Von neueren Bearbeitungen desselben Stoffes besitzen die von Dobschütz Bedeutung. Seit dem Anfange dieses Jahrhunderts erschienen die Werke von Weis-Liebersdorf und Dr. Walter Rothes (letzteres im Verlage von J. P. Bachem in Cöln). Die neueste Erscheinung, das vorliegende Buch, ist das Erzeugnis eines protestantischen Autors. Mit Recht sagt er, daß die Geschichte der Christusbilder »eine sinn- und herzbewegende Illustration zur Geschichte der Christologie, ja der christlichen Frömmigkeit überhaupt« sei. Die Gerechtigkeit, oder zum mindesten die sachliche Genauigkeit hätte aber veranlassen müssen, die Geschichte der christlichen Frömmigkeit, soweit die nachreformatorische Zeit in Betracht kommt, nicht allzu einseitig im protestantischen Sinne zu illustrieren. Es liefert für den dadurch entstandenen Ausfall keinen völligen Ersatz, daß er einzelne Erzeugnisse protestantischer Kunst als »schwächlich und salonhaft« tadelt, auch z. B. über Thorwaldsens weit überschätzten Christus mit Recht abfällig urteilt, oder einzelne Werke katholischer Künstler (Steinle) lobt. Im ganzen ist die Stellung des Verfassers gegenüber der Kunst nachreformatorischer katholischer Meister höchst ablehnend. In stärksten Ausfällen ergeht er sich z. B. gegen das Barock (pag. 13), läßt aus neuerer Zeit außer Steinle noch einige der großen Nazarener, aber in einer fast entschuldigenden Art gelten, von den ausgezeichneten Leistungen der modernsten Kunst katholischer Richtung nimmt er gar keine Notiz. Für den Verfasser dieses Buches gibt es kein Beuron, keinen Fugel, Busch, Schmitt, nicht einmal Samberger, in dessen Anerkennung doch sonst alle Welt einig ist. Von der neuen katholischen Kunst kennt er nur die Schnitzereien des Grödner Tales, die er lobt und die Herz-Jesu-Bilder, die er insgesamt verurteilt. Nicht aufgeklärt bleibt bei diesem Buch — wie freilich bei sehr vielen anderen gleicher Richtung — der Zwiespalt zwischen der antikatholischen Richtung im allgemeinen und der lebhaften Anerkennung für die Werke Giottos, Fra Angelicos, der mittelalterlichen Kunst Deutschlands, Frankreichs usw., alles Schöpfungen, die doch einzig auf dem Boden katholischer Auffassung erwachsen und nur von begeisterten Anhängern dieser Auffassung geschaffen werden konnten. Daß Pr. gegen die angeblich echten ältesten Christusbilder (das Abgarusbild usw.) Einspruch erhebt, heißt offene Türen einstoßen. — Manche Redewendung des Buches möchte vom Standpunkte besseren Geschmackes abzulehnen sein. Bedenklicher sind die schiefen Urteile, z. B. über das Christusbild im Grabmale der Galla Placidia, über die »starren Schreckbilder« der byzantinischen Kunst, über Rubens, dessen Antwerpener Kreuzabnahme als Beweis angezogen wird (pag. 14), daß der Meister »kein Interesse mehr am Heiland« gehabt habe; über Cornelius (pag. 99), dessen Christusbilder »jämmerlich« genannt werden; über die christliche Reinplastik im allgemeinen, die es, ausgestattet mit vollbefriedigenden Eigenschaften »nicht gibt und auch nicht geben kann« (pag. 15). Von tatsächlichen Versehen erwähne ich den Hinweis von dem Wechselburger Christus auf den des Halberstädter Domes — das angemessene Vergleichstück hängt aber in der dortigen Liebfrauenkirche; ferner die Bemerkung bei der Rogierschen Madrider Kreuzabnahme »Totenschädel und Knochen im Vordergrund entstammen der falschen Deutung von Golgatha Schädelstätte« — sie sind vielmehr, was doch bekannt genug ist, die Erinnerung an den der Sage nach daselbst bestatteten Adam, durch dessen Sündenfall der Tod in die Welt kam. Zu den mißverständlichen Auffassungen des Buches rechne ich ferner die über den Hans Baldungschen Leidensmann (pag. 155), den Velasquezschen Christus an der Säule (pag. 171) usw. — Der katholischen Auffassung vom Wesen des eucharistischen Heilandes entgegen stehen vor allem zahlreiche der in dem Buche gezeigten modernsten Werke. Vom Standpunkte christlicher Kunst ist das ruhelose Umhersuchen nach Neuheiten abzulehnen. Und doch verteidigt Pr. dies gerade, indem er (pag. 215)

energisch sagt: »Nichts ist der Frömmigkeit schädlicher als das sanfte Fahren in alten Gleisen!« Dieser Ausspruch kennzeichnet das Buch als unvollständig auch nach der Richtung hin, der es zu genügen wünscht. Denn bei dieser Auffassung über die Förderung der Frömmigkeit durften auch andere höchst charakteristische modernste Erscheinungen nicht übersehen werden. Es sei nur an die Bilder Hans Noldes erinnert! — Die Ausführung der Abbildungen befriedigt; Rembrandts »Auferweckung des Lazarus« hätte nach dem Original, nicht nach einer Nachbildung gegeben werden müssen. — Durch das Preußsche Buch wird m. E. eine Leistung wie die von Walter Rothes nicht überflüssig gemacht.

Doering

Grundriß der Kunstgeschichte von Dr. Heinrich Bergner. 8°. VIII und 333 Seiten mit 443 Abbildungen und 5 Farbendrucktafeln. Leipzig 1911. Verlag von E. A. Seemann. Preis M 2.80.

Das Bergnersche Werk verfolgt den Zweck, »für Schule und Haus eine brauchbare Einführung in die Kunstgeschichte« zu sein. Es ist als Schulbuch darauf berechnet, daß der Stoff in je einer Wochenstunde des Schuljahres, also im ganzen in ihrer 40 bewältigt wird, und daraus ergab sich von selbst die Notwendigkeit einer möglichst gedrängten Zusammenfassung. Man kann den vom Verfasser dabei befolgten Gesichtspunkten zustimmen. Mit Recht erklärt er, daß es nicht darauf ankomme, den Schüler durch Zahlen, Namen, Fachausdrücke und Schlagworte zu belasten, sondern daß er in verständlicher knapper Art mit den Bedingungen und den Grundzügen der Entwicklungen, den völkischen Eigenheiten, mit den Leistungen der Großen, mit den Fortschritten und neuen Zielen der einzelnen Epochen bekannt zu machen ist, und daß auf die Schulung des Auges, die Erweiterung des Blickes, auf die Bildung des Urteils und Augenmaßes für die wirklichen Großtaten aller Zeiten und Völker bei ihm hingearbeitet werden muß. Es ist dem Schüler also das Verständnis für den Aufriß des Ganzen beizubringen, er soll die Fäden kennen lernen, welche eine Erscheinung mit der andern verbinden, er soll begreifen, wie die Anfänge und wie die Ausklänge beschaffen sind und soll Einblick erhalten in die vollen Reichtümer der wichtigsten Kunstepochen und Künstlerleben. Nach diesen Gesichtspunkten ist der Inhalt behandelt, welcher nach gewöhnlicher Weise chronologisch angeordnet ist, also mit den Uranfängen und vorgeschichtlichen Dingen beginnt, um in der Gegenwart zu enden. Ein Schulbuch soll indes nicht dazu da sein, den Lehrer zu unterrichten und dessen Urteil vorzugreifen, wie es hier in einer großen Menge von Fällen geschieht. Noch dazu sind Urteile dabei, die man durchaus nicht unterschreiben möchte, wie etwa jenes über Perugino oder das über die lückenhaft dargestellte neuzeitliche Münchener Baukunst, der gegenüber der Verfasser einer gewissen Abneigung zu unterliegen scheint. Auch mehrere Ausfälle auf die katholische Kirche waren zum mindesten entbehrlich. An Abbildungen ist kein Mangel, gern begrüßt man eine Anzahl sonst seltener gesehener Gegenstände; viele Bilder leiden unter allzu starker Reduktion, die sie allenfalls für ein Reisehandbuch brauchbar machen würde, während hier der Zweck anschaulich und belehrend zu wirken beeinträchtigt wird. Durchaus nicht zu billigen ist die Beigabe einer unverhältnismäßig großen Zahl von Nacktdarstellungen, Kunstwerken mit schwülen Situationen, Dinge, die bei einem Schulbuche unbedingt vermieden werden müßten und für dies Werk die Verwendbarkeit zu dem ins Auge gefaßten Zweck in Frage stellen.

Doering

Tidskrift för Konstvetenskap. Herausgegeben von Ewert Wrangel und Fritjof Hazelius. 1. Jahrgang.

Eine neue schwedische Zeitschrift für Kunstwissenschaft. Jährlich 4 Hefte, Preis 14 Mark. Schön ausgestattet. Der buchhändlerische Betrieb außerhalb Schwedens liegt in den Händen von Otto Harrassowitz in Leipzig.

Karl Spitzweg. Von Dr. Hyazinth Holland. Mit 61 Abbildungen. Nr. 26 der Serie »Die Kunst dem Volke«. Allgemeine Vereinigung für christliche Kunst, München, Karlstraße 33.

Das neueste Heft, das 2. im 7. Jahrgange, das 26. der ganzen Reihe, hilft beweisen, daß bei der Kunst dem Volke Vielseitigkeit zu den wesentlichen Punkten des Programms gehört. Dem »Bamberger Dom« folgt die Würdigung eines neuzeitlichen Malers, eines der originellsten und talentkräftigsten, die den Ruhm der Münchener Kunst in der Welt verbreitet haben — Karl Spitzweg. Themata dieser Art liegen bei der »Kunst dem Volke« in den Händen des Dr. Hyazinth Holland. Er hat schon über Richter, Schwind, Horschelt und die Adams geschrieben. In jedem dieser Hefte erwachen Erinnerungen an schönere Zeiten des Lebens und der Kunst im alten München. Mit Teilnahme und Freude, in die sich wohl auch etwas Wehmut mischt, lauscht man dem Erzähler. Persönliche Erfahrung und Bekanntschaft verbindet ihn mit den Männern, von denen er berichtet, und man muß dankbar sein, daß diese unmittelbaren Eindrücke erhalten bleiben. Um dieser willen geht das Spitzweg-Heft über sein eigentliches Thema hinaus, indem es gleichzeitig den interessanten Künstlerkreis schildert, dem der Meister angehörte, und jenen als Hintergrund benutzt, von dem die eigenartige Figur Spitzwegs sich abhebt. Vieles von diesem, im weiteren Sinne zum Thema gehörenden Material ist in Anmerkungen untergebracht, daselbst auch die dankenswert reichlichen Literaturangaben. Mit wissenschaftlichem Werte verbindet der Text die Vorzüge einer fesselnden, erfreulichen Lektüre. — Spitzwegs äußeres Leben verlief in Einfachheit. Er entstammte einer seit dem 18. Jahrhundert in Unterpfaffenhofen bei Fürstenfeldbruck nachweisbaren Familie und wurde am 5. Februar 1808 zu München geboren. Zuerst beabsichtigte er Apotheker zu werden, gab diesen Gedanken aber auf, seitdem er seinen künstlerischen Beruf entdeckt hatte. Es folgten Studienreisen nach Venedig, nach Mitteldeutschland, ferner nach Paris, London und belgischen Kunststätten. An die Schilderung dieser Lebensabschnitte schließt sich die der stillen, von so reichem Kunstschaffen erfüllten Existenz des Meisters in seinem einfachen Münchener Heim. Charakteristisch für die Art und Lebensauffassung Spitzwegs sind seine Gedichte; das Heft bietet eine Auswahl davon. Der Künstler ist am 23. September 1885 gestorben. — Voll Interesse sieht man die Bilder, die in reicher Menge Dr. Hollands Darlegungen beleben, und die er in treffenden Worten erläutert. Ihrer sind 61. Zwar fehlt die Farbe, die bei Spitzweg kaum entbehrlich scheint, aber dennoch wirken sie vermöge ihrer künstlerisch-technischen und inhaltlichen Vorzüge. Die Zeichnung, die Behandlung des Helldunkels, die Kompositionsweise dieses Meisters entschädigen dafür, daß man auf sein wunderbares Kolorit verzichten muß, und der Inhalt tut das Seinige dazu. Dieser köstliche Humor, diese auf deutsches Kleinstadt- und Kleinstaatleben gemünzte gutmütige Satire, die durch philosophische Tiefe noch mehr Wert erhält; die Romantik; der wohlige Friede, der in Spitzwegs gemalten Dichtungen waltet — alles Dinge, die in seinen Versen nachklingen — müssen ja einen jeden entzücken. Sie müssen gerade auch in den jetzigen Zeiten dazu führen, die Liebe zur Heimat, deren Landschaft, malerische Städtlein und Menschen, die der Meister so unübertrefflich geschildert hat, zu vertiefen. So schafft das Spitzweg-Heft hohen Genuß und bleibenden Nutzen.

Doering

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH. Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.

DIE·CHRISTLICHE·KVNST

FRITZ KVNZ

XIII. JAHRGANG

1. DEZEMBER 1916

HEFT 3

OKT. 1916—SEPT. 1917

PREIS HALBJÄHRL. M. 7.—

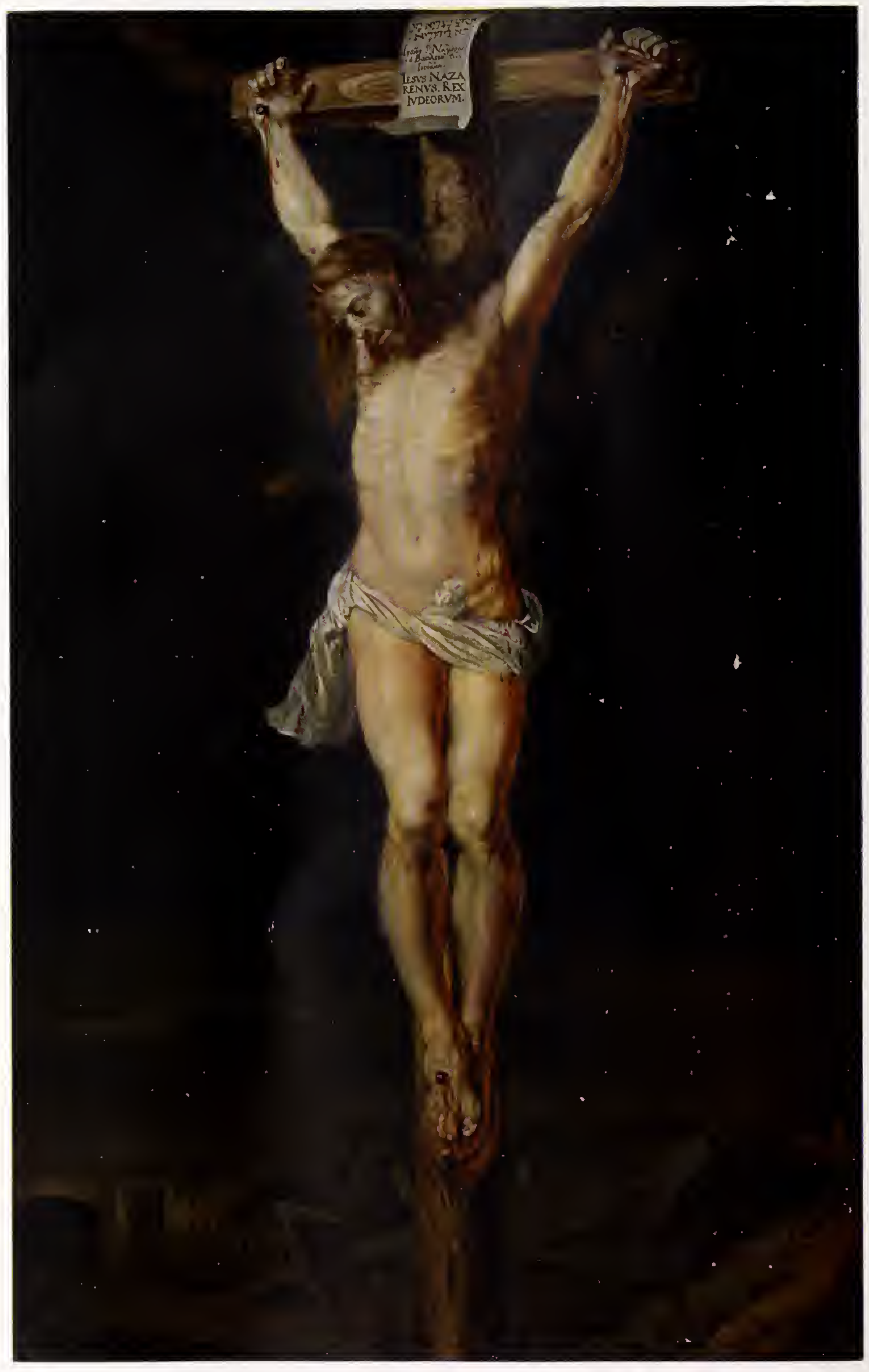
EINZELHEFTE M. 1.40

INHALT:

MONATSCHRIFT·FÜR·ALLE·GEBIETE·D·CHRISTLICHEN KVNST·DER·KVNSTWISSENSCHAFT·SOWIE·FÜR·DAS GESAMTE·KVNSTLEBEN·

IN·VERBINDVNG·MIT·D·DEVTSCHEN·GESELLSCHAFT FÜR·CHRISTLICHE·KVNST·HERAVSGEGEBEN·VON·D· GESELLSCHAFT·FÜR·CHRISTL·KVNST GMBH MÜNCHEN





P. P. Rubens — 3135 — Ges. f. christl. Kunst GmbH, München

EGO TE EXALTAVI MAGNA VIRTUTE,
ET TU ME SUSPENDISTI PATIBULO CRUCIS



AUGUST KOCH (STUTTGART) SAAL DER ERZABTEI BEURON. 1907

Text S. 54

AUGUST KOCH

(Zu den Abb. S. 53—67)

Der Stuttgarter Architekt August Koch wurde 1873 geboren. Über seine Tätigkeit, vor allem auf kirchlichem Gebiete, soll an dieser Stelle im Anschluß an eine Reihe von Abbildungen berichtet werden.

Koch beweist hohe Begabung dafür, ältere Kirchen instand zu setzen und auszustatten. Unter sorgfältiger Schonung des Vorhandenen fügt er diesem die notwendigen neuen Bestandteile und Gegenstände geschickt ein und an, hält diese je nach Lage des Falles in dem zupassenden historischen Stile oder in freien neuzeitlichen Formen und erreicht, daß das so geschaffene Bild harmonisch ist und dem Charakter des Baues entspricht. Von der beträchtlichen Zahl so durch Koch hergestellter Gotteshäuser können hier nur einige erwähnt werden.

Die Stiftskirche zu Ellwangen, einen aus romanischer Zeit stammenden, barock überarbeiteten Bau erneute er 1909—10. Von seinem Verständnisse für die Behandlung von Innenräumen zeugt u. a. die in der Krypta jener Kirche geschaffene einfache Bemalung. Für die Kirche von Oberdirchingen bei Ulm, einen Zentralbau vom Ende des 18. Jahrhunderts, schuf Koch 1912 den bisher fehlenden Chor und änderte durchgreifend die ungeeigneten Emporenanlagen in den Querarmen. Die Kirche von Erbach bei Ulm erfuhr 1913 Erneuerung ihrer alten Stukkaturen. Die in den vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts erbaute Kirche von Herlikofen erhielt 1912—13 Erweiterungen, auch einen neuen, trefflich zu dem schlichten Bau gestimmten Chor (Abb. S. 64). Erhebliche Ar-

beiten führte Koch schon früher (1906—07) in Beuron aus. Das Portal daselbst zeigt freie Auffassung seiner strengen Linien und seines sinnvollen, zurückhaltend gegebenen Schmukkes (Abb. unten). Bedeutende Wirkung übt der große Saal, ein Raum voll Ruhe und Vornehmheit (Abb. S. 53). Seine beträchtliche Höhe (er geht durch zwei Stockwerke) gestattete, daß der untere Teil der Wände vier Meter hoch mit Stuckmarmor belegt werden konnte. Die Decke zeigt reich bemalte und vergoldete Stukkatur, der Fußboden besteht aus Nußbaumholz, die Fenster sind mit getöntem Antikglase geschlossen. Ein kleiner Altar mit einem Marienbilde darüber verleiht dem Raume besondere Feierlichkeit.

Als Koch die Stiftskirche zu Ellwangen instand setzte, schuf er für sie einen Hochaltar in den Formen des Barock (Abb. S. 57). Zwischen die Fenster der halbrunden Apsis eingefügt, überhöht von der Halbkugel, deren Fläche mit Engeln belebt ist, welche die himmlische Herrlichkeit umgeben, steht der machtvolle marmorne Aufbau. Seine reich geschmückte, von zwei Säulen flankierte Mittelpartie umschließt ein Bild der Himmelfahrt Mariä. Darüber schweben zwischen stilisierten Wolken zwei Kartuschen mit den Worten Ave Maria und dem Monogramme Christi; ein kronenartiger Baldachin schließt den Aufbau oben ab. Neben diesem stehen unten zwei Heilige, von je einem kleinen Engel begleitet. — Im Jahre 1910 entstand für die Vorhalle derselben Kirche ein Karfreitagsaltar (Abb. S. 58). Der Aufsatz zeigt die Form der einfachen, niedrigen Retabel. Aus der quadratischen Fläche, an deren Ecken zweimal das Monogramm Christi, außerdem die Inschrift »Da pacem domine« angebracht ist, tritt eine dreieckig begiebelte Wand hervor, wie die Front einer altchristlichen Kirche; die mit flachen Relieffiguren geschmückte Pforte in ihrer Mitte ist die des Tabernakels; die Wandflächen zeigen senkrechte ornamentierte Streifen, der Giebel Rankenwerk, welches ein Kruzifix umschlingt. — Für die Pfarrkirche von Oberdischingen entwarf Koch einen Hochaltar (Abb. S. 62 und 63). In diesem Falle entschied sich der Künstler für eine Komposition italienischen Charakters. Der Art von Robbia-Altären nähert sich die von zwei Säulen eingefaßte, von einem Halbkreise überwölbte Altarwand; zwei anmutig bewegte Engel halten das bekränzte Bild der allerh. Dreifaltigkeit. Die untere Fläche zeigt sieben Darstellungen aus der Leidensgeschichte des Herrn. Die Reliefs, von denen das größte drei Meter breit ist, stammen von Jörg Syrlin

AUGUST KOCH, PFORTE DER ERZABTEI BEURON. 1907
Text oben

d. Ä. und waren früher als Kreuzwegstationen an der Außenseite der Kirche angebracht. Die Anordnung ist jetzt eine ähnliche wie bei manchen Altären der italienischen späten Gotik. Trotz dieser Verschiedenheiten fügt sich alles harmonisch und ansprechend zusammen. — Die Pfarrkirche von Oberdettingen erhielt bei ihrer 1913 erfolgten Neuausstattung einen Altar im Stile des ausgehenden 18. Jahrhunderts (Abb. S. 65). Ruhig und klar sind die überwiegend geraden Linien. In der Bekrönung sieht man eine Darstellung der allerh. Dreifaltigkeit, unten eine Himmelfahrt Mariä. St. Joachim und St. Anna, in klassizistisch gezeichnete Gewänder gekleidet, stehen zu beiden Seiten. — Den begrüßenswerten Entschluß, zur bildlichen Ausschmückung seiner Altäre Künstler ersten Ranges heranzuziehen, faßte Koch auch 1914 bei der Neuausstattung der Kirche in Hüttisheim (1914—15). Für die in Formen des Barocks gehaltenen Aufbauten (Abb. S. 66) schuf Felix Baumhauer die Gemälde: eine Kreuzigungsgruppe und eine Immaculata. Höchst reizvoll ist die Wirkung besonders des mit letzterem Bilde geschmückten Altares. Die visionäre Auffassung der Malerei steht mit dem historischen Stile der Altar-Architektur in kräftigem Gegensatz und vereinigt sich doch vollkommen mit ihr; beides dient einander zur Ergänzung. — Von den übrigen zahlreichen Altarwerken, die der Künstler geschaffen hat, sei noch ein Ziborium erwähnt. Das vergoldete und mit Lorbeerzweigen geschmückte Pyramidendach ruht auf vier vierkantigen Pfeilern, die mit Engelstatuen bekrönt sind. Der unter diesem Bau stehende Altar ist aus dunkelm Marmor.



AUGUST KOCH HAUPTPORTAL. 1910
Bronze, Stiftskirche Ellwangen. — Text unten

Daß sich Kochs Tätigkeit auch auf dem Gebiete kirchlicher angewandter Kunst bewegt, ist bei der Eigenart seiner architektonischen Begabung fast notwendig. Ein Versuch, den er 1910 mit einer für die Stiftskirche zu Ellwangen bestimmten, mit Elfenbein und Halbedelsteinen geschmückten Monstranz machte, zeigt ihn freilich als stark von baukünstlerischen Gedanken erfüllt (Abb. S. 61). Streng und folgerichtig spricht der Architekt zu uns aus der Zeichnung des derselben Kirche gehörigen, 1909 entstandenen Reliquienschreines für die Stifter der Kirche, die hl. Bischöfe Hariolf und Erlolf; mit seinen romanisierenden Bogenstellungen und dem Edelsteinschmuck besitzt er jedoch auch ornamentale Eigenschaften (Abb. S. 60). Das letztere darf man besonders von dem bronzenen Taufbecken anerkennen, das Koch 1910 ebenfalls für die Ellwanger Kirche schuf (Abb. S. 56). Der Natur des Materials ist in der ruhigen Form dieses Werkes ebenso Rechnung getragen wie dem Bedürfnisse vornehmer und sinnvoller Ausschmückung. Sehr hübsch ist der mit einem Hirschgeweih (unter Bezug auf Psalm 42) geschmückte, bewegliche Wandarm, an dem der Deckel des Taufbeckens hängt. Vorzügliches Verständnis für die Anforderungen der Metallbildnerei beweist auch Kochs Bronzeportal in Ellwangen (Abb. oben). Daß endlich Koch den Sinn der



AUGUST KOCH TAUFBECKEN. 1910
Bronze. Stiftskirche in Ellwangen. — Text S. 55

alten Paramentik erfaßt hat, ersieht man aus einer für die Stuttgarter St. Elisabeth-Kirche von ihm entworfenen Kasel (Abb. S. 67). Leicht und schmiegsam ist der Stoff und dieser Eigenschaft entspricht die Zeichnung des Streifens. Doering

BLINDE TONSETZER, DICHTER UND BILDHAUER, ARMLOSE MALER, FUSSKÜNSTLER ALLER ART UND ANDERE SELTSAME ARTISTEN

(Eine zeitgemäße kulturgeschichtliche Olla Potrida)

Motto: »Prodesse et delectare«.

In einem seiner schönsten Chorgesänge, welchen wir präludierend hierhersetzen, preist Sophokles (Antigone I, 5) den immer zu Hilfe und Rat bereiten menschlichen Geist der Erfindung:

Vieles Gewaltige lebt und nichts
Ist mächtiger als der Mensch.
Er zieht über die dunkle
Vom Süd umstürmte Meerflut,
Hinwandelnd zwischen Wogen
Den rings umtosten Pfad.
Er zwingt die höchste Göttin,
Die ewige, nie zu ermattende Erde,
Während die Pflüge jährig wenden
Mit der Rosse Stamm sich furchend.
Flüchtiger Vögel leichte Schar
Und das schwärmende Wild im Wald,
Tiere, welche das Meer erzog,
Fängt er klug umstellend ein
Mit festverknüpften Netzen,
Der vielerfahrene Mensch.
Gewandt bezwingt er auch des Landes
Berg durchwandelnde Wild, den mähnigen
Nacken umschirrt er dem Roß
Und umjocht den unbezwungenen Bergstier.
Er lernte das Wort und den luftigen
Flug des Gedankens, ersann
Staatsordnende Satzungen,
Weiß dem ungastlichen Reif und den
Regen-Pfeilen des Zeus zu entfliehen;
Überall kennt er Rat,
Ratlos trifft ihn
Nie die Zukunft. Nur nicht dem Tod
Ward ihm zu fliehen vergönnt;
Doch schwere Krankheit bannt er
Durch sichere Heilung.
In Erfindungen listiger Kunst
Wohl über Verhoffen gewandt,
Neigt er bald zum Argen, zum Guten;
Achtet hoch der Heimat Gesetz,
Der Götter schwurheilig Recht —
Zum Segen der Stadt. Aber zum Fluch
Lebt ihr, wer, gesellt
Dem Laster, voll Trotz sich bläht.
Nicht an einen Herd mit mir
Gelange, noch in meinen Rat
Solch ein Frevler! . . .

Anschließend führt der auch als Dichter bekannte Kunsthistoriker H. Riegel[1]) diesen Ideenkreis, freilich mit rationalistischer Färbung weiter: »Der Mensch hat auch das gewaltige Element des Wassers (und sogar der Luft!) überwunden. Durch die endlosen Flächen segelt er kühn, in ihre Tiefen taucht er mutig hinab (und in die Wolken hinauf!), über breite Ströme zwingt er sein Joch, ja durch steile Felsen und ganze Berge baut er die eiserne Straße, den Erdkreis umspannt er mit dem sprechenden Draht und hebt alle Entfernungen auf. So herrscht er im Großen der Natur und ins Kleinste trägt er den forschenden Blick, entschleiert die Geheimnisse der Gesetze und Neigungen und erkühnt sich, das Wesen des Geistes zu ergründen. Doch sich selbst erkennt er nicht, dieser mäch-

[1]) H. Riegel, »Ital. Blätter«, Hannover 1871, S. 175.



AUGUST KOCH NEUER HOCHALTAR DER STIFTSKIRCHE IN ELLWANGEN. 1909

Text S. 54



AUGUST KOCH KARFREITAGSALTAR
Marmor. Stiftskirche Ellwangen. 1910. — Text S. 54

tige Mensch, und vor der ungelösten Frage, ob seiner Seele ewige Dauer beschieden, tritt er schaudernd zurück.« Mit diesem Hiatus endet Riegel seine sonst tiefsinnige Betrachtung.

* * *

»Schwere Krankheit bannt er durch sichere Heilung!« aber einen Mangel oder fehlenden Teil auszugleichen und zu ersetzen, kostet unendliche Mühe und rastlose Erfahrung.

Seit dem ewig jungen »alten Vater Homer« erhoben blinde Sänger für die Heldentaten ihrer Vorfahren in wohlberedten Weisen die Stimme, zur Begeisterung und zu Ruhm, Nutz und Wohl ihrer Zeitgenossen. Wer hätte nie von Firdusi und seinem unvergänglichen »Schah-Nameh« gehört, oder von dem längst verschollenen, durch Rückert wieder in Erinnerung gebrachten greisen Dichter Aascha, der auf dem großen Weltjahrmarkt zu Okkadh durch sein vom hohen Kamelesrücken herab tönendes kurzes Lob den neun in Schönheit blühenden, tugendreinen, aber an Heiratgut armen Mädchen Mohalleks zu glückbringender Brautschaft verhalf:

> Da gingen weg mit einem Schlag
> Neun Töchter um die Wette;
> Dem Vater tat es leid am Tag,
> Daß er nicht mehr noch hätte![1])

Solch einen, wohl Schlachtenbilder rezitierenden, alle Zuhörer entflammenden kroatischen Volkssänger hat ehedem Eugen Adam abgeschildert[2]), ein köstlich Stück wahren Volkslebens. Ebenso überlieferte Josef Scherer[3]) einen blinden griechischen Rhapsoden, welcher im prähistorischen Athen oder Chios kaum in mehr »malerischer« Erscheinung seinen Beruf ausgeübt haben mag. Hier sei auch erinnert an Munkacsys in tiefster Gedankenarbeit mit dem Wort ringenden, den aufmerksamst lauschenden Töchtern sein »Verlorenes Paradies« diktierenden »Milton« — selten tut ein Maler einen tieferen Einblick in die Dichter- und Schöpfer-Werkstatt eines blinden Dichters. Heiteren Gegensatz dazu bildet Schwinds »Schubert am Klavier«; weniger glücklich ist David Neals »Besuch Olivier Cromwells« (damals noch Pächter von Ely) bei dem noch nicht erblindeten, in sein Orgelspiel vertieften jungen Milton, der über all dem Beiwerk der Zimmerstube erst gesucht werden muß, während der Lauschende in zu gezierter Stellung unsere Teilnahme weniger fesselt und das Ganze zu einer bloßen Atelierstudie nach Pilotys Rezept auflöst. Dagegen gibt Schwinds »Schubert am Klavier« das lebensvoll pulsierende Spiegelbild jener ganzen Zeit und Kunst — das ist wirklich »gemalte Musik« eines in die fröhlichste Welt glücklich hellschauend versunkenen Töne-Meisters! ein wahres, leuchtendes, freudeausstrahlendes Juwel der Kunst. Anders waltet jener an der Partitur seiner »Eroica« schreibende »Beethoven«, welcher, obwohl taub, vor seinem geistigen Ohr ewige, vorher nie gehörte

---

[1]) Fr. Rückert: Morgenländische Sagen und Geschichten, I, 124ff.

[2]) Der Schlachtenmaler Albrecht Adam und seine Familie 1915, S. 50 u. 66.

[3]) Abbildung im »Hochland«, November 1914. Original in der Münchener Graphischen Sammlung. Dazu »Die christliche Kunst«, 1915, XI, 36.



AUGUST KOCH — BEMALUNG DER KRYPTA. 1909

Stiftskirche in Ellwangen. — Vgl. Abb. S. 58 und Text S. 53

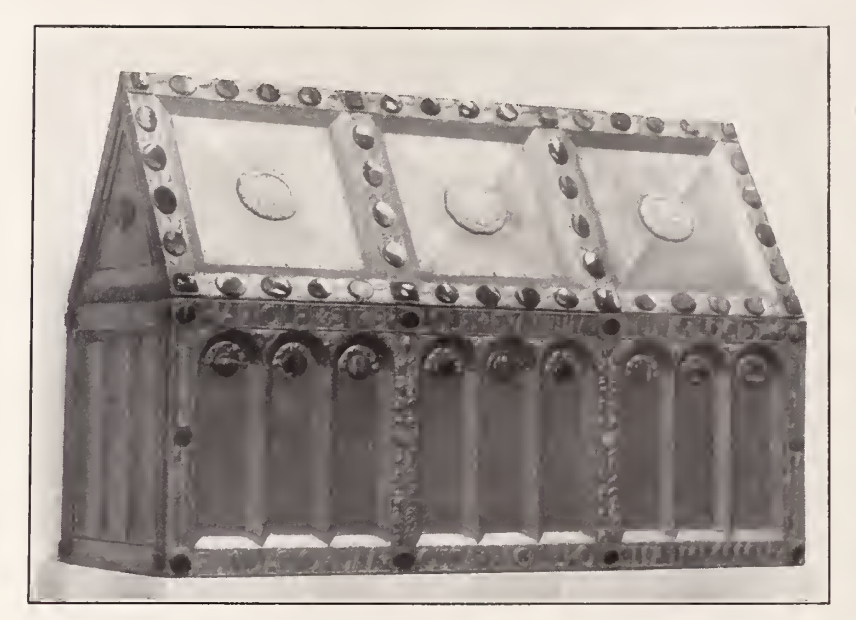
Rhythmen auf das Papier zaubert — ein Moment, dessen Wirkung noch einen neueren Maler zu darstellender Wiedergabe reizte.

Die unermüdlich mutige, leider schon am 29. April 1910 in Rom verstorbene, mit männlichem Ernst forschende und ebenso schöngeistig dichtende Olga von Gerstfeldt[1]) hat zu Florenz den Grabstein eines von frühester Kindheit blinden Tonschöpfers Francesco Landini entdeckt, abgebildet und dadurch sein verschollenes Gedächtnis wieder in Erinnerung gebracht. Geboren 1325 zu Fiesole, erweckte seine wundersame Begabung und ausgebreitete Wirksamkeit, als er zu Florenz 1390 sein tätiges Leben beschloß, die ganze Stadt; alle Zeitgenossen rühmten seinen Namen.

Der gesungene, etwa durch Fiedel oder Organon begleitete Ton konnte nur vom Mund weg, gleichsam stenographiert, in Neumenform festgehalten, durch Takt abgeteilt, das ursprüngliche Unisono auf Grundlage der durch Guido von Arezzo gemachten Erfindung polyphon notiert und exekutiert werden. Landinis Schöpfungen kamen leider zum kleinsten Teil auf die Nachwelt. Welche Fülle muß spurlos, buchstäblich in die leere Luft gehaucht, verklungen sein! Das durch Singerknaben und wenige Blas- und Streichinstrumente (die vielleicht schon bei der Salomonischen Tempelmusik zur Verwendung kamen) verstärkte Orchester ersehen wir nachmals auf Fra Angelicos sanften Bildern.

Ein späterer Kunst- und Schicksalsgenosse des welschen Landini war der seinerzeit so vielgefeierte und seither in der Kunstgeschichte einregistrierte Tönemeister Konrad Paumann. Blind geboren 1410 zu Nürnberg und frühe gänzlich verwaist, hatte sich der edle Ulrich Grundherr und später dessen Sohn Paulus des ganz hülfelosen Kindes angenommen und seine unverkennbare Begabung in die rechten Wege geleitet. Schon 1446 wird er als Organista von Sebald in einer Urkunde genannt, worin er seiner Wohltäter (Gott lohne denselben!) dankbar gedenkt und verspricht »ohne Erlaub« nie die

[1]) Vgl. Olga von Gerstfeld und Ernst Steinmann (der um Michelangelo so hochverdiente Forscher) ›Pilgerfahrten in Italien‹, Berlin bei Klinkhardt und Biermann, zuerst 1910 u. 1914 schon in vierter Auflage, ein durch Originalität wie Schönheit des Vortrags gleich bedeutendes Werk.



AUGUST KOCH RELIQUIENSCHREIN. 1909

Stiftskirche in Ellwangen. — Text S. 55

harfe; zu Füßen lehnt eine kurzhalsige Fiedel. Ein rührend Bild seines vielseitigen Schaffens[2]). Eine Nürnberger Maid hatte ihm tröstlich Herz und Hand geweiht. Zahlreiche Scholaren rühmten sich seiner Unterweisung und Lehre. Der lustige Reimschmied Hans Rosenplüt feierte den Meister in seinem 1447 gefertigten »Spruch von Nürnberg«, worin er die sieben Kleinode der alten Noris aufzählt und außer den kunstigen Gelb- und Rotschmiedgießern, auch ausführlich unseres Konrad Paumann erwähnt, der zwar »einen Mangel an seinem Gesicht« hat, dennoch durch die Gnade Gottes ein

Stadt verlassen zu wollen[1]). Diesen erhielt er jedoch schon 1450 von dem wohlgeneigten Rat, um »seine Kunst auch auswärts zu weisen« und weiter zu bilden. So ward ihm an den italienischen Fürstenhöfen guter Name und hoher Ruhm: der Herzog von Ferrara bewährte den Ruf seines freigebigen Hauses. Der zufällig anwesende Kaiser Friedrich III. verlieh ihm ein brokaten Kleid nebst goldener Ehrenkette, gab ihm ein köstlich Schwert und Ritterschlag. Auf dem Rückweg stellte ihn der für den Glanz seines Landes fürsorglich denkende Herzog Albrecht III. an die Spitze seiner Kapelle, in welcher Eigenschaft Paumann am St. Pauli Bekehrtage (25. Januar) 1473 aus dem Leben schied. Sein gnädigster Herr stiftete ihm ein bleibend Epitaph in Marmor, welches nach dem Abbruch der alten Liebfrauenkirche in Jörg Ganghofers prächtigen Neubau transferiert und nächst der im Südosten gelegenen sog. Brauttüre eingelassen wurde, freilich ausgesetzt dem bösen Einfluß der Witterung. Da ist der »Kunstreichst aller Instrument und Musika Meister« sitzend abconterfait, auf dem Knie eine doppelreihige Hausorgel mit 16 Pfeifen, ohne Tasten, aber mit Druckknöpfen, worauf er mit der Rechten fingert, während die Linke den windfütternden Blasbalg handhabt. An der Rückwand hängt eine breite Laute, über dem Haupt eine seltsame Flöte und auf dem Knie eine schwere Schoß-

Meister über alle Meister in der Musik ist. »Würde man einen seiner Kunst wegen krönen, so sollte er wohl eine goldene Krone tragen.« Und dann ergeht sich der ob seiner Redseligkeit wohl auch der »Schnepperer«[3]) benannte Rosenplüt in anscheinend fachtechnischer Aufbauschung von seltsamer Reim- und Spruchweise, welche die gelehrte Kunstsprache zu verspotten scheint, indem er Paumanns Kompositionen charakterisiert: »Mit contra tenor vnd mit faberdon | mit primi tonus tenoriert er | auf elamy so sincopirt er | mit resonanzen in accutis | ein trawrichs herrz | würt freyes Mutes | wen er auss ottaf discantirt | vnd quint vnd vt zusamen resamirt | vnd mit proportiones in gravibus | Respons antiffen vnd introitus | Impin sequencen vnd responsoria | das tregt er als in seinem memoria | ym was plicetum oder geschaczt | vnd was für muscam wirt geschaczt | zu kores amtum kan er aussen | rundel muteten kan er slugmaussen | sein haubt ist ein solchs gradual | zu gemessen cantum mit solcher zal | das got hat

[1]) Vgl. Lochner in den »Histor. Pol. Blätter«, 1859, 34, 383 und Lochners Programm über R.'s »Spruch von Nürnberg 1447« (N. 1854) mit reichlichem Kommentar.

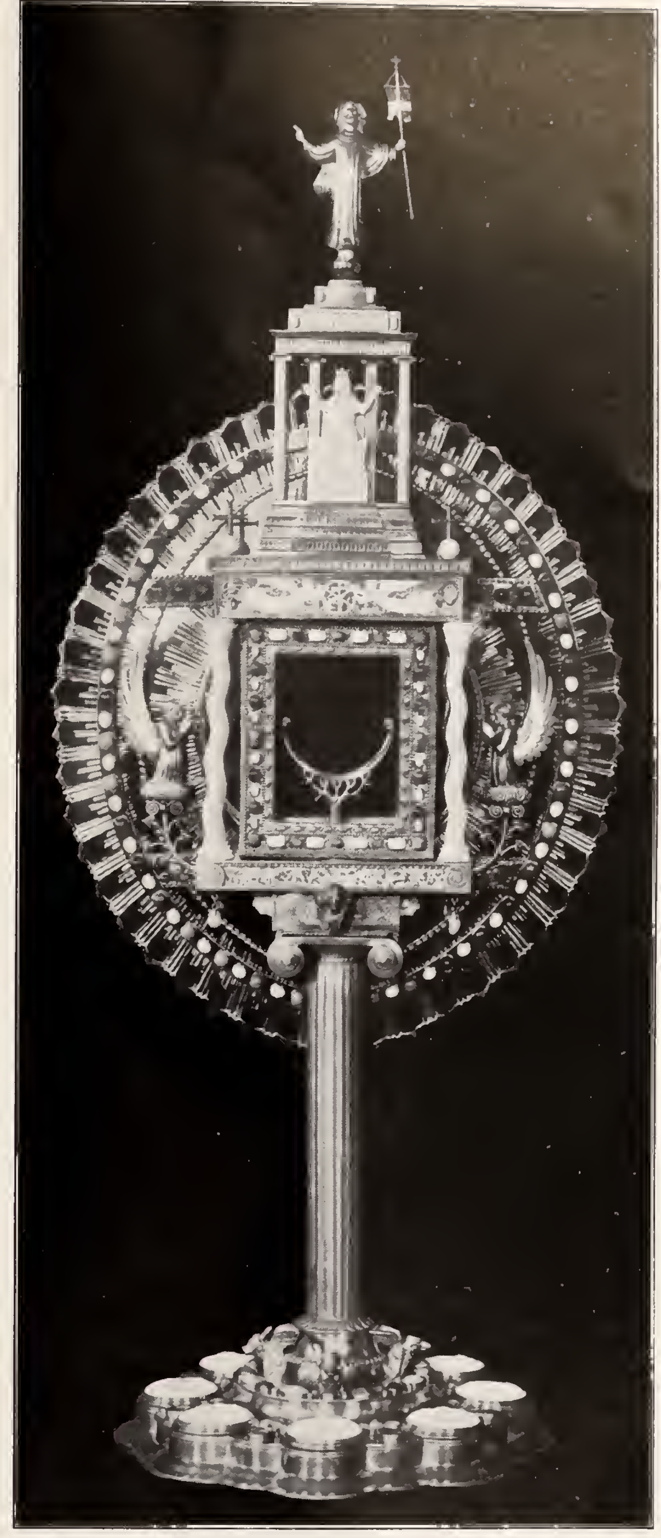
[2]) Der Grabstein ist vielfach abgebildet, z. B. in Ant. Mayer, Geschichte der Frauenkirche, M. 1868, und Isabella Braun, »Jugendblätter«, 1882, S. 375 ff., zuletzt noch in H. Abele (geb. 10. September 1823 in Obermedlingen, gest. 12. Januar 1916 zu München) »Erinnerungen an einen großen Münchener Tonmeister aus alter Zeit«, M. 1910.

[3]) Noch heute wird in Bayern und Schwaben ein sinnlos plapperndes Kind als »Schnipp-Schnapp-Schnepperer« (in dem der »Wartburg-Krieg« benannten Rätselspiel-Gedicht aus dem 14. Jh. ein »Meister Snipensnap«) zur Ruhe vermahnt. Auch ein »junger Blappenblap« und im Italienischen der Giovan Francesco Straparola (= Wortschwall).

selbs genotirt dor ein | wo mag ein besser meister sein | dor vmb ich nürnberg preis und lob | wan sie leit allen steten ob.«

Ebenso fein wie das Gehör findet sich bei Blinden auch der Tastsinn ausgebildet. Unter vielen Beispielen dieser Art sei hier an den Drechslermeister Georg Obermayer (geb. 1769 zu Happing bei Rosenheim, gestorben 1815) erinnert, der achtjährig durch die Blattern das Augenlicht verlor, aber doch subtile Schachfiguren und Spinnräder fertigte, sogar eine Orgel baute. Er konnte durch Geruch nicht nur die Gattung des Holzes, sondern auch dessen Farbe und Alter bestimmen. Im Jahre 1807 ließ er sich nach München bringen, wo er der Königin Karoline ein aus vielerlei kostbarem Holz äußerst kunstvoll eingelegtes und konstruiertes Spinnrad als Geschenk und Huldigung überbrachte. Er verband damit die für einen Blinden doppelt rührende Bitte um Erhaltung eines landschaftlichen Stimmungsbildes, welches durch den drohenden Abbruch seines heimatlichen Kirchleins gefährdet schien. So rettete er jenes, das linke Innufer heute noch schön staffierende Bauwerk. Der Blinde hatte in seiner getreuen Erinnerung noch regen Sinn für landschaftliche Schönheit[1])!

In viel weiteren Kreisen bekannt wurde der Tiroler Bildhauer Josef Bartel Kleinhans. Armer, bäuerlicher Eltern Kind (geboren 22. August 1774 zu Nauders), hatte derselbe schon im fünften Lebensjahre durch die damals so heillos weitverbreiteten Blattern das Augenlicht gänzlich verloren. In der Tischlerwerkstätte seines Nachbars Joh. Prugg spielend, versuchte, er dem Vorgang anderer mit dem Messer hantierender Hüterbuben folgend, Kleinigkeiten nach betasteten Mustern zu schnitzen. Da die ersten Proben wider Erwarten gelangen, brachte er schon dreizehnjährig ein sehenswertes Kruzifix zustande; dieses führte ihn zu dem berühmten Autodidakten Franz Xaver Nißl (1731—1804) von Fügen im Zillertal, der den wunderbar begabten Knaben



AUGUST KOCH MONSTRANZ. 1910
Stiftskirche in Ellwangen. — Text S. 55

fest in die Lehre nahm. Nun gelangte Kleinhans ganz in seine richtige Tätigkeit: er skulpierte Kruzifixe von verschiedener Höhe, meist in halber oder gleich ganzer Lebensgröße.

[1]) Durch gütige Mitteilung des als Historienmaler und Schriftsteller so wohlbekannten Herrn Max Fürst. Vgl. dazu »Anzeiger für Kunst und Gewerbefleiß in Bayern«, 1816, S. 246 und Seb. Dachauer im »Oberbayer. Archiv«, 1853, XIV, 178.



AUGUST KOCH PFARRKIRCHE IN OBERDISCHINGEN

Text S. 54

Mit solch einer Leistung fuhr Kleinhans in der nächsten Nachbarschaft herum, sein Werk gegen geringen Lohn zeigend und seinen Ruf nebst neuen Bestellungen erwerbend. Der durch seine virtuose Technik später berühmte Josef Knabl[1]) erzählte von dem großen nachhaltigen Eindruck, den es auf den frischen, neunjährigen Knaben machte, als der blinde Bildner Josef Kleinhans auf einer »Kunstreise« auch in das nahe Fließ kam und sein (für den Fürstbischof von Brixen) neugefertigtes lebensgroßes Kruzifix zeigte, woran der Heiland im Augenblicke des Verscheidens, plötzlich überraschend durch einfachen Mechanismus, das milde Dulderhaupt neigte, während Kleinhans eine sein Werk erläuternde Anrede hielt, vorwies und erklärte. Jung-Knabl bot alles auf und bestürmte das väterliche Herz mit Bitten, bis er das zum Eintritt benötigte Kupferstück erhielt, das auch dem Schwesterlein den Anblick des Wunderwerkes eröffnete, welches alsbald, selbstverständlich mit bedeutender Verbesserung der Vorrichtung, im kleinen nachgeahmt wurde. So faßt ein Samenkorn neuen Keim und Nahrung: »Am Baum der Menschheit drängt sich Blüt' an Blüte!«

Kleinhans fertigte nicht allein einzelne Statuetten und Figuren, z. B. einen »David« für den Bischof von Chur, das Bild des hl. Franz (Ambraser-Sammlung in Wien), St. Johann Nepomuk (an der Poststraße bei Latsch und auf der Sillbrücke bei Wilten), sondern auch Gruppen, wie eine »Pietà« (Kirche in Nauders), »Christus mit den Aposteln«, eine »Krönung Mariens«, er wagte sich sogar an Porträtbüsten des Kaisers Franz, Andreas Hofers und der in stiller Verzückung betenden Maria Moerl von Kaltern — wobei der Kopf etwas zu kurz und breit, der aufwärts gerichtete Blick aber trefflich gelang. Der Ruf seiner Leistungen trug manches bis nach Paris und Siebenbürgen. Die Zahl seiner Arbeiten

[1]) Josef Knabl, geb. 17. Juli 1819 zu Fließ (Landeck), 1833—35 Schüler von Franz Xaver Renn in Imst, dann von Jos. Otto Entres und nachmals Professor der Münchner Kunstgewerbeschule und der Kgl. Akademie, gest. 3. November 1881 zu München. Vgl. Beil. 351 »Allgem. Ztg.«, 17 Dezember 1881, und Liliencron »Allg. Deut. Biographie«, 1882, XVI, 260 ff.



AUGUST KOCH — HOCHALTAR IN OBERDISCHINGEN. 1912

Mit 7 alten Reliefs. — Text S. 54



AUGUST KOCH PFARRKIRCHE HERRLIKOFEN
Vergrößerung nach vorne und neuer Turm. — Text S. 54

umfaßt an 400 Nummern. — Vieles verwahrt auch in kleineren und größeren Gipsabgüssen, das reiche »Ferdinandeum« zu Innsbruck. Natürlich entstand das meiste nach oft sehr kleinen Modellen, welche ihm getreu im Gedächtnis blieben und die er in beliebiger Größe ausführte, die dadurch unvermeidlichen Fehler geschickt verbessernd. Ein Ungläubiger, der des Bildners Blindheit bezweifelte, obwohl der »Mangel« des Gesichts unverkennbar hervortrat, sperrte ihn mal in einen dunklen Keller, wo der Bildner unbeirrt sein übertragenes Pensum geduldig löste[1]).

Was jene uralte unerbittliche Notwendigkeit überhaupt auf allen Gebieten zu reifen und zu zeitigen vermag, bewies neuerdings die nach dem Vorgang von Hamburg und Stuttgart im Mai 1916 zu München veranstaltete Ausstellung von Erzeugnissen blinder Gelehrter, Schriftsteller, Plastiker, Tonkünstler und Techniker, mit neuen ungeahnten Herstellungen der subtilsten Art, wie geographische Reliefkarten, Stenographie-Apparate, für Geometrie, Zoologie und Botanik, sogar zu Schach- und Kartenspiel.

Diese harte Notwendigkeit reizt mit der alten Parole »da mihi punctum« den nie rastenden Geist, zündet unter den Bedrängten ein heilsam wärmendes Kohlenfeuer aus Imponderabilien, fängt den Dampf, spannt den Blitz ein, bahnt neue Wege durch die Luft und unter die durchleuchtete Wasserwüste. Icarus mit den wächsernen und Schmied Wieland mit den eisernen Schwingen ist längst eine kosmologische Mythe; wer denkt noch an Josef von Baaders ersten Schienenweg und dessen See-Veloziped zu Nymphenburg, an Schlotthauers, jedes Stromrinnsal tiefer legenden »Wasserpflug« oder des Tauchers Wilhelm Bauers »Hebe-Kamele«: Jeder ein Ring zu Zeppelins Luft- und den von Jules Verne geträumten Unterseebooten und Freiligrats prächtiger Dichtung »Anno Domini«.

* * *

Kopflose Maler sind noch niemals aufgetaucht — jedoch Künstler aller Art, welchen die Hände fehlten — auch Farben-Blinde, analog den Analphabeten, welchen die Gabe der Schrift versagt blieb. Zu letzteren zählte, nach dessen eigenem Zeugnis, der ritterliche Sänger Ulrich von Lichtenstein, welcher bei-

[1]) Aus der zahlreichen Literatur über Kleinhans sei hier nur kurz verwiesen auf Hormayrs Tyroler Almanach 1803, S. 255. Lewald, Tirol, 1838, S. 296 f. Nagler, 1839, VII, 50. Wurzbach, Lexikon, 1864, XII, 62. Amthor, Alpenfreund, 1877, X, 297—302. F. Scherer, Die Zukunft der Blinden, Wien 1885, S. 106. »Allgem. Deutsche Biographie«, 1883, XVI, 101 und Karl Atz, Tirolische Kunstgeschichte, Innsbruck, 1909. Vielgerühmt war seinerzeit Giovanni Gonelli (der »Blinde von Gambasso«) 1610—64, der ein Schüler von Pietro Tacca (ein Nachfolger des großen Giovanni da Bologna) war. Unter den Werken des schaffensfreudigen Meisters Gonelli waren die Porträtbüsten Papsts Urban VIII., des Großherzogs Ferdinand II. von Toskana und die von Früchten- und Blätterschmuck umrankten Relief-Kompositionen der »Maria Verkündigung« und »Christi Geburt«; auch die reichen Verzierungen des Chors in S. Maria zu Chiavari stammen von jener Hand.

spielweise einst zwischen Brixen und Bozen einen von seiner Huldin aus Meran erhaltenen Brief — drei Tage lang herumtragen mußte, weil »sîn schrîber« nicht zu haben war, der seine »heimlichen Briefe« las und alle Korrespondenz vermittelte. Man pflag auch den Parzival-Dichter zu den Analphabeten zu zählen; aber die Stelle, wo er sich rühmt »dekeinen buochstap« zu kennen, hat im Zusammenhang gelesen, doch einen anderen, witzigen Sinn, womit er einem anderen Kollegen einen wohl sitzenden Hieb versetzte. Wolfram schrieb nach meinem Empfinden, gewiß nie kalligraphisch schön, war jedoch eines tüchtigen Hausbuchstaben sicher, wie die neuesten Wolfgang Menzel, oder der Kunsthistoriker Strzygowski, der charakteristische Meister aller Biographie A. Bettelheim und der virtuose Darsteller streng historischer Forschung: Ludwig von Pastor.



AUGUST KOCH NEUAUSSTATTUNG DER PFARRKIRCHE OBERDETTINGEN. 1913
Altarbild von Karl Baumeister. — Text S. 55

Die unqualifizierbaren »Blauen Reiter«, ditto »Schweine«, »Gelben Kühe« u. dgl. führen auf einen Mangel des Auges zurück, der nur durch teilweise »Farbenblindheit« enträtselt werden kann; Patienten dieser Krankheit sind bei See- und Eisenbahndienst ausschließend abgewiesen. In diesem Irrgarten und Labyrinth stolpern viele der angestaunten Koloristen herum und infizieren sogar die hellerleuchtete Kritik nach dem bekannten volkstümlichen Rezept, daß ein Narr zehn andere nach sich zieht.

Aber hand- und fußlose Torsos hat das Leben doch gereift zu einer immerhin harten aber ausreichenden Existenz durch anderer Beihilfe. — Im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts wurde in einem Wägelchen solch ein fragmentarisches Menschenkind herumgefahren, welches sein Leben durch schöne Verwertung seiner einzigen Fähigkeit fristete, wie ein 13,5 breites und 17 Zentimeter hohes Papierblatt bezeugt, welches der Ärmste mit heraldisch festem Verständnis und sicheren Federstrichen zeichnete und signierte: (Das habe) »Ich Matthias Buchinger Ohne Händt und Fieße geboren | im Marggraffthum Ohnoltzbach Anno 1674. Den 3. Juny. Zu



AUGUST KOCH NEUAUSSTATTUNG DER KIRCHE IN HÜTTISHEIM. 1914

Altarbilder von Felix Baumhauer. — Text S. 56. Vgl. XI. Jahrg., S. 323 und Einschaltblatt nach S. 320

der | Zeit Anno 1713 in Aybling | und Dieses Wappen der Freih(ern) von Maxelrain Gezeignet u: geschribe.«[1])

Als armes Wunderkind wurde dieser Matthias Buchinger anfangs in einer Buckelkraxe herumgetragen, dann in einem Wägelein gefahren und mußte buchstäblich das Brot für sich und seinen Pfleger verdienen; er wurde als Abnormität, da er mit der Feder im Munde zeichnete und schrieb, auf Jahrmärkten gezeigt, mag wohl auch durch seine heraldische Kunst auf gute Empfehlung von adeligen Herren und Gutsbesitzern, wie ehedem ein »Fahrender« Aufnahme und vorübergehende »Verehrung« gefunden haben; sein Bildnis wurde in Kupfer gestochen »in ganzer Figur«, er verkaufte die in Gegenwart der mitleidigen Beschauer meist signierten Druckblätter oder zeichnete bei längerem Aufenthalt neue Proben seiner überraschenden Kunstfertigkeit. Anno 1709 war er in Nürnberg, wie ein — man kann nicht sagen eigenhändig — unterschriebener Stich bezeugt, der später sogar in Lithographie von einem fremdländisch klingenden »Smecton« und Brühl in Leip ig kopiert wurde. Buchingers Volkstümlichkeit bezeugt z. B. ein weiterer Kupferstich von Elias Beck, zirka 1710 in ganzer Figur, mit 13 kleinen Abbildungen seiner Beschäftigungen.



AUGUST KOCH KASEL
St. Elisabeth in Stuttgart. — Text S. 56

Ähnliche »Curiosa« verzeichnen die uns gerade zustehenden Kataloge Nr. 10 und 13 des Antiquariates von Geo. Lau et Cie. in München. Darunter beispielsweise ein Joh. Jac. Everth, geboren 1735 zu Kleinheyde bei Königsberg in Preußen, ohne Hände und Füße, in ganzer Figur, Schabkunstblatt von Matth. Deisch; Danzig 1762, auch an einem Tisch sitzend und (mit dem Munde) schreibend. Ein anonymes Blatt: »Kunnd und zu wißen sey jedermanniglich dass allhier angelangte ein Mensch von 23 Jahren aus der Grafschaft Hohenlohe ohne Arm, Hände, Schenckel, Kniee und Beine« — ein Plakat mit Anzeige seiner »Kunststücke«, (ohne Ort) gedruckt 1698. — Eine »Johanna Sophia Liebscher, aus Clausnitz bei Freiberg in Sachsen, ohne Arme geboren, in ganzer Gestalt, mit den Füßen schreibend«, anonymer Kupferstich, zirka 1780, 4°, in zwei Varianten. — Ein »Thomas Schweicker, aus Schwäbisch Hall 1541 — 1602«, ohne Arme geboren; gleichfalls sitzend und mit den Füßen schreibend, mit 12zeiligen deutschen Reimen und einer langen lateinischen Erklärung von Phil. Camerarius; item in Tuschzeichnung nach dem Leben nebst deutschen, mit J. H. monogrammierten Versen. — Eine anonyme Radierung des Theodor Steib, ohne Hände zu Wien 1627 geboren, mit den Füßen schreibend. — Item ein Johannes Wynistorff, ohne Hände und Arme geboren, in 16 Abbildungen der von ihm ausgeführten »Kunststücke«, Kupferstich von Th. Bäck, Aug. Vindel. ca. 1750, Fol.

In bunter Reihe folgen hier noch weitere Nachrichten über diese Seltsamkeiten. Ein Kunstschreiber Thomas Schweicker, 1541 zu Schwäbisch-Hall geboren, ohne Arme, lernte Latein; schnitt Brot, schenkte Wein ein, konnte Bücher binden, Kleider anziehen. Als Kaiser Maximilian II. 1570 durch Hall nach Speyer ritt, bediente ihn Schweicker bei Tisch

[1]) Zur 350jährigen Festfeier der Münchener Hof- und Staatsbibliothek, 27. Febr. 1911, gestiftet. (H).


JOSEPH BREITKOPF-COSEL (BERLIN)
HL. PETRUS

und goß ihm Wein ein. Damals waren zu Hall drei Schreiber, die zusammen nur zwei Hände hatten: Wilhelm Bohs, welcher im Krieg die Linke verloren; er waltete als deutscher Schulmeister; ebenso Lorenz Binder, welcher »Türmerdienste« verrichtete und bei einem Rechtsanwalt schrieb; er hatte die Linke im Kriegsdienst eingebüßt; der Dritte war obiger Thomas Schweikker. (Vgl. »Der gute Kamerad.« Stuttgart 1890, S. 604ff.). Schweicker starb als Bürger in seiner Heimat 1608 und ward feierlich begraben: Der Prediger Johannes Weidner hielt ihm eine schöne Leichenrede, welche zu Frankfurt a. M. in Druck erschien, unter Beigabe der versifizierten Lob- und Grabreden, nebst zwei radierten Porträts des »Wundermannes« in voller Tätigkeit des Schreibens. (Vgl. neue Abg. in Spemanns »Histor. Medizinal-Kalender« 1905, Blatt 25.)


JOSEPH BREITKOPF-COSEL (BERLIN)
HL. PAULUS

Das Porträt eines bei industriellen Unternehmungen angestellten »Sekretärs ohne Hände und Füße«: Mr. William Thomas Gey in Wandsworth« nach einer Photographie reproduzierte am 1. Februar 1911 das Wiener »Interessante Blatt«. Ein scharf und intelligent ausblickender Kopf, an einem Tisch, vor sich ein kleines, viereckiges Pult, darauf ein Blatt und großes Tintenglas, ein langstieliges Pencil, noch keine »Füllfeder« im Munde, welche doch schon vor anderthalb Jahrhunderten ein Schmied zu Neresheim für den handgelähmten, im Fache der Erbauungsliteratur vieltätigen Benediktiner-Schriftsteller Karl Nack erfunden hatte.

Der Seltsamkeit wegen sei erwähnt, daß der Begründer eines »Krüppel-Verbandes« zu Marseille, Constantin Rozin, ein junges Mädchen Alexine Boulanger zu Rennes im Oktober 1908 heiratete, beide einfüßig, auch der Brautführer (Nr. 126 »Augsb. Posztg.«, 6. Juni 1909).

Im Jahre 1869 produzierte sich zu München eine auf dem gedruckten und mit Porträt-Vignette ausgestatteten Programm nur als Katharina (ohne Familiennamen) bezeichnete »Mundkünstlerin«. Nach derselben Quelle 1853 zu Donnerskirchen in Ungarn, geboren ohne Arme. Nur am linken Stummel zeigte sich als Anhängsel ein verkrüppeltes Fingerchen[1]). Wortkarg, vielleicht auch sprachenunkund, blieb ihr keine Zeit zum Reden; Lippen, Zähne und Zunge übten nur die Ar

[1]) Im Jahre 1885 gastete zu Starnberg eine Familie mit fünf kleinen flachshaarigen Kindern, deren jedes ein sechstes Fingerchen an der Rechten zeigte. Ein gleicher Fall ergab sich zu Chambéry (Frankreich), wo drei Kinder mit je sechs Fingern und einer gleichen Anzahl von Zehen ausgestattet war (vgl. Nr. 440 »M. Neueste Nachrichten« 24. Septbr. 1898). Ähnliche Falle sind neuestens vielfach bekannt geworden bei den massenhaften Untersuchungen früher deshalb abgelehnter Militärdienst-Unfähigen. — Anna Boleyn hatte gleichfalls einen überzähligen Finger an der Rechten und ein Überbein am Hals, welches Heinrich VIII. kurz durch Enthauptung operierte, obwohl die Könige von England bis auf Karl II. als heilkräftige Künstler gegen Kröpfe angerufen wurden. Von letzterem existiert noch eine Kundgabe (Inserat), daß er vom Mai bis Oktober 1664 keine Patienten annehme. In gleichen Nöten sollten auch die französischen Könige helfen, zuletzt Ludwig XVI., der geringeres Zutrauen genoß, noch weniger Ludwig XVIII. und Karl X. — Der Umstand, daß statt der gewöhnlichen Deserviten bei ungünstigem Ergebnis sogar eine nachträgliche Renumeration erfolgte, mag viel Zutrauen erregt haben. Eine erhebliche Rolle spielte bei den Patienten auch die Suggestion, von so hoher Hand befingert zu werden!

)eit. — Ohne je besondere \nleitung oder Beihilfe zu inden, bloß aus innerer /eranlagung, erging mit der ıarten Natur der Wettkampf. Zuerst gelang ihr das Häkeln, steppen und Nähen, die kleinten Perlarbeiten, Kunststikerei in Wolle und Seide, elbst das Anfertigen von Kleidern und Zuschneiden nittels einer überraschend onstruierten Schere; sie ıauchte den Faden in die einste Nadel und schlang nit der Zunge den Knoten, ıähte mit Zirkelsicherheit, chrieb und zeichnete, wobei n fliegender Eile ihr alles eckte, was sie flickte, stickte nd strickte. — Erst wurde ine Umfahrt in der engeren Heimat gewagt, dann ging s nach Deutschland. Schweiz, Frankreich, Holland und Dänemark, Anerkennung, Lob nd Bewunderung in Worten nd Diplomen von Ausstellungen und Museen einheimend, um dann zu Wien eine glückliche Ehe zu schließen. — Ein anderes armloses Mädchen, eine Flasche entkorkend, zeichnend, nalend, wurde im »Großen Weltpanorama« Stuttgart 1907, S. 174, in voller Tätigkeit geschildert und abgebildet.



JOS. BREITKOPF-COSEL (BERLIN)
HL. ANTONIUS VON PADUA

Thomas Keller, geboren 1861, welchem, rst 21 Jahre alt, eine Futterschneidmaschine eide Hände zerquetschte, begleitete während einer Genesung einen Jäger auf dessen Dienstgängen, erfand eine Vorrichtung, womit er inen Ackerpflug dirigieren, eine Büchse zielicher gebrauchen konnte. Dabei gelang ihm, ıoch zu Ende des Unglücksjahres, eine bescheidene Stellung als Wald- und später als agdaufseher in der Nähe der Heimat zu finden. Dann in der Folge übernahm er für einen Augsburger Rentner die Verwaltung eines 4000 Tagwerk umfassenden Reviers und die Bestellung einer eigenen kleinen Ökonomie. Mit erstaunlicher Findigkeit erledigte Keller lie meisten kleineren Verrichtungen des Lebens, z. B. seine Unterschrift zu geben, Zündhölzer und das Taschentuch zu gebrauchen, u schnupfen, rauchen, das vorgeschnittene Essen einzuführen. Zweimal verheiratet, lebte r stillbehaglich im Kreise seiner Kinder, als nützliches Glied der Familie. Seine Biographie berichtet der Maler und Fachschriftsteller Otto Grashey (geboren 20. April 1833 zu Günzburg, gestorben 8. März 1912 in München), in der eine unerschöpfliche Fundgrube bietenden Zeitschrift »Der deutsche Jäger« (München 1905).

* * *

Einfüßige Tänzer waren bisher ungewöhnlich, obwohl bei dem althellenischen Chorreigen manch wohlstimmig berechtigter Invalide teilnehmen mochte. Zu Mitte der vierziger Jahre des vorigen Jahrhunderts berauschte der »Spanier Donato« mit seiner elektrisierenden Grazie alle »Tempel Terpsichorens« — deren Jargons wir uns hier unwillkürlich zu gebrauchen haben. Sein Anfang und Ende ist mit Sagen überkleidet: Nachdem er in Marokko oder lieber bei einem Stiergefechte zu Sevilla das rechte Bein verloren, wurde er der faszinierende Held, »der Löwe des Tages« für die außer- und innereuropäische Welt, mit Einschluß von Hamburg, Berlin und Wien, und sein Beinverlust ist für ihn eine Quelle von Ruhm und Reichtum. Die Theater stritten, sich überbietend, um Gastrollen; der Enthusiasmus kannte keine Grenzen. Natürlich war das zappelige Pirouettenschlagen mit den Zehenspitzen unmöglich. Dafür hüllte er sich in die vor hundert Jahren zuerst von Friedrich Horschelt in Wien und dessen Gattin Babette Eckner erfundenen, wallenden Wogen der Schalltänze, wobei er den mangelnden Fuß durch den Mantel deckte, verbunden mit einem unerhörten Spiel der Kastagnetten und den kühnsten, jeden Zuschauer freilich nur gleich einem kurzen Traume, flüchtig vorübergaukelnden Evolutionen.

Von diesem blühenden in rhythmischer Schönheit kaleidoskopisch sprühenden, auch musikalischen Farbenzauber war bei dem später folgenden armlosen deutschen Unthan keine Spur. Dieser wählte statt der magisch beleuchteten Bühne die Niederungen des nüchternsten »Brettel« und Pleinair-Parkett. Geboren 1850 in Ostpreußen, hat er buchstäblich von Kindesbeinen auf, weder im Spiel mit anderen Kna-





JOS. BREITKOPF-COSEL D. KRONPRINZ
Am Kronprinzengymnasium, Berlin



J. BREITKOPF-COSEL KRONPRINZESSIN CÄCILIE
Cäcilienhaus vom Roten Kreuz, Berlin

ben noch in der Schule, wo er frühzeitig mit Griffel und Schreibtafel handierte, ohne seinen Mangel zu fühlen. Wie ein Seiltänzer lernte er mechanisch jeden Tritt und Trick im abgemessensten Tempo, auch schwimmen [1]), schießen, auf jedes Zahlzeichen einer Spielkarte, ebenso die Bogenführung mit Violinspiel und Kornett à Piston-Blasen, die Zügel eines Ponny-Wägelein führen. So bahnte er sich die Wege und gründete durch willige Schaulust eine behäbige Existenz auf Reisen, wobei ihm seine Sprachen-Gewandtheit alle Wege bahnte. Es war ihm ein reklamehaftes Vergnügen, am Bahnhofschalter auf einem Fuße stehend, mit dem anderen aus der Umhängetasche das Portemonnaie zu nehmen und die Karte dem verdutzten Schaffner zu überreichen; im Speisewagen sein Diner zu verzehren, mit den Reisenden Skat zu spielen, Zigarre zu rauchen und beim Abschied die Hand zu drücken. Alles mit der untrüglichen Sicherheit, womit Seilgänger, mit verbundenen Augen, auch auf Stelzen, ohne Balancierstange, ihre »Arbeit leisten« und indische Gaukler zwischen die ausgebreiteten Finger ihre scharfspitzen Messer auf weite Entfernung senden — ein Nachklang des uralten Volksliedes »Hu! auf! über die Heide: Fünfzig Messer in einer Scheide!« Den Meister macht stete Übung, welche einem Architekten aus freier Hand einen zirkelgerechten Kreis ziehen und stilsichere Ornamente hineinschreiben läßt. Unthan setzte sich nach verhältnismäßig kurzer Zeit, glücklich verheiratet, zur Ruhe am behaglichen eigenen Herd. Er kam im Sommer 1916 neuerdings nach München, nicht auf Kunstreisen, sondern in der edlen Intention, schwergeschädigten Kollegen durch Rat und Vorbild beizustehen.

* * *

Noch höher einzuschätzen ist die Tätigkeit eines händelosen Malers, welcher psychische Stimmungen und koloristische Feinheit wiederzugeben trachtet mit dem vollen Feuer eines normalen Künstlers, der den begriffenen Geist auf die Leinwand bannt.

Solche phänomenale, den besten Zeitgenossen auch technisch die Wette bietenden Persönlichkeiten waren z. B. die Malerin Sarah Biffin (geboren 15. Oktober 1784 zu East Quantoxhead bei Bridgewater, Somerset, gestorben 2. Oktober 1850); sie führte Feder, Stift und Pinsel mit dem Munde. Ihr Lehrer Mr. Dukes begleitete sie sechzehn Jahre lang auf Reisen. Viele Bildnisse schuf sie für König Georg III., William IV. und die Königin Vik

[1]) Ein Schwimmkünstler ohne Arme, aber einen Sonnenschirm haltend, abgebildet in »Der gute Kamerad« 1902 (16. Jahrgang, S. 143).





JOSEPH BREITKOPF COSEL IN BERLIN
Masken am Portal des Cäcilienhauses vom Roten Kreuz in Berlin

toria; ihr Selbstporträt ist in Stich erhalten (vgl. M. W. Brockwell in Thiemes erstaunlich, vielseitig, musterhaft und gründlichst redigiertem »Künstler-Lexikon« aller Zeiten und Länder, Leipzig 1910, IV. 18). Von einem andern gleichfalls armlosen Maler César Ducornet († 1856) berichtete das Abendblatt 270 und 271 der »Neuen Münchener Ztg.« vom 11. und 12. November 1856).

Eine Berühmtheit erlangte sein Fachgenosse der Vläme Charles Felu (geboren 1830 zu Waermaerde, gestorben 5. Februar 1900 in Antwerpen), dessen von dem Holländer J. Reimanns gemaltes Porträt, wie er in voller Atelierarbeit begriffen ist, auf der Münchener Kunstausstellung im Glaspalast 1900 (Nr. 825) gerechtes Aufsehen weckte: Ein feinmodelliertes scharfausschauendes Antlitz, mit Pinsel und Palette an der überraschenden Arbeit! (Vgl. Thieme 1915, XI, 380.)

Bertram Hiles, aus Bristol gebürtig, verlor achtjährig durch einen Unfall im Pferdebahnwagen beide Hände, wodurch sein früh entwickeltes Talent zum Zeichnen nicht vermindert, nur in andere Bahnen gedämmt wurde: den Stift im Munde führend, übte er sich mit doppeltem Mute weiter, brachte alle seine Eindrücke in Schrift und Linie zu Papier, bald auch mit den leichtgelehrigen Füßen den Pinsel führend. Nach zweijährigem Bemühen hatte er alle seine Schul- und Altersgenossen schon überholt und die Landschaftsmalerei, erst mit Bildern kleinerer, dann auch größerer Formate, sich zu eigen gemacht; mit sechzehn Jahren lieferte er Aquarelle, beschickte die Antwerpener Ausstellung und wurde Mitglied der dortigen Akademie. Das »Magazine of arts« lieferte 1897 erhebliche Proben seiner Fertigkeit. — Auch die »Kunst für Alle« (1886, S. 11), die »Illustrierte Zeitung« in Leipzig (Nr 2419 vom 9. November 1889, S. 475) brachten ähnliche Berichte über die Schweizerin Aimée Rapin.

Ebenso überraschend wie tröstlich eröffnete die Sommerausstellung der Blinden zu München neue Einblicke in die kunstgewerbliche Tätigkeit, darunter die Gipsmodelle eines kriegsblinden Ziseleurs, der sich schließlich der Bildhauerkunst mit bestem Erfolge zuwendete!

Aber diesen aphoristischen Mitteilungen, die wohl in weite Buchform zu verlängern wären, sei doch endlich ein Ziel gesetzt. Vorerst nur noch eine Erinnerung an einen ungewöhnlichen Gelehrten, den um Altpreußens Geschichtswissenschaft hochverdienten Dr. Karl Lohmeyer (76 Jahre alt, gestorben 15. Mai 1909 zu Königsberg), der, obwohl armlos, zeitlebens der archivalen Wissenschaft oblag. Bei seinen Gängen auf der Straße, als Führer durch die Straßen, in die Bibliotheken



JOS. BREITKOPF-COSEL (BERLIN) DIE JÜNGER ZU EMMAUS

und auf die Universität ließ er sich von einem Diener geleiten, der Geldangelegenheiten leistete, Türen öffnete und schloß, auch sonst im Leben behilflich war. Dagegen besorgte der alte Herr das Umwenden der Akten-, Buch- und Zeitungslektüre und Kollegienhefte selbst — mit den Lippen, schrieb mit den Zähnen, auf dem Lehrstuhl und hinter dem stillen Tisch mit den Füßen.

Was Einhändige zu leisten vermögen — darob mag z. B. an die uns naheliegenden Vorbilder von Jakob Heinrich von Hefner-Alteneck (1811—1903), dem zweiten Gründer des Bayerischen National-Museums, dem großen Begründer der Waffen- und Kostümkunde und des mittelalterlichen Kunstgewerbes erinnert werden, ebenso an den edlen Grafen von Zichy, dessen — um nur eine Seite zu erwähnen — fünffingerige Tonwellen die Seestürme von Franz Liszt überboten. Doch — »Spielen ist keine Kunst, aber rechtzeitig aufhören!« Wir folgen dem alten guten Sprichwort, wünschen unserem kulturhistorischen Steckenpferdchen »Futter in Menge und daß zu allen Zeiten der Himmel voll von Geigen hänge!«

(Juni 1916) Dr. H. Holland

EIN GLASGEMÄLDE VON RENÉ KUDER

(Vgl. Abb. S. 73)

Das Talent René Kuders zeigt sich von einer neuen Seite. Der Münchener Kunstverein brachte in seiner Ausstellung vom 9.—21. September ein Glasgemälde, zu dem Kuder den Karton geliefert hat; die Ausführung ist in der Gustav van Treekschen Anstalt zu München erfolgt. Nicht groß ist das Werk — ein Rechteck von etwas über einen Meter Breite und nicht viel mehr Höhe — aber klein ist auch die Kirche nur, für die es bestimmt ist. Sie befindet sich in Niederwerrn bei Schweinfurt. Genau vor 200 Jahren hat sie eine neue Gestalt erhalten, und die Unterschrift des Glasgemäldes verkündet, es sei »Zur Erinnerung an den Umbau der Kirche 1716 gestiftet von den Frauen und Jungfrauen im Kriegsjahre 1916«. So ist es ein Ehrendenkmal der Vergangenheit und Gegenwart zugleich, ein rühmliches Zeugnis auch für die Tatsache, daß die Überzeugung, nur echte Kunst besitze Wert und Dauer, immer weiteren Boden gewinnt. Die Bestrebungen, im Volke Interesse für künstlerische Kriegserinnerungszeichen zu verbreiten, haben einmal wieder erfreuliche Frucht getragen. Der kleine Umfang des Niederwerrner Fensters ist dabei eine Äußerlichkeit, aber keine gering zu bewertende. Liegt doch ein Beweis vor, daß das Volk die Bedeutung und Notwendigkeit der Kunst nicht nach quantitativen Gesichtspunkten abschätzt. — Dank dieser Auffassung ist die Kirche von Niederwerrn in den Besitz eines Glasgemäldes gekommen, das ihr zu wahrer Zierde gereicht. Da die Zweihundertjahrfeier dieses Umbaus in die Kriegszeit fiel, so ergab sich die inhaltliche Beziehung des Bildes zu ihr von selbst. Es zeigt den Heiland als Tröster einer Familie, die den Mann und den Sohn zur Verteidigung des Vaterlandes hingibt. Jesus steht, milde herniederblickend, inmitten des Bildes hinter der Gruppe der Menschen, von mächtigem halbkreisförmigem Nimbus ist er umleuchtet, das Haupt von einem Heiligenschein (ohne Kreuz) umgeben. Die beiden Männer sind vor ihm zu seiner Rechten betend ins Knie gesunken. Der Vater, das Gewehr im Arm, blickt zum Heiland auf, der ihm liebevoll die Hand um die Schulter legt, der Sohn schaut vor sich nieder, er hat beide Hände zum Gebet aneinander gelegt; der Helm liegt am Boden. Zur Linken des Erlösers steht die weinende Frau, hinter ihr, etwas zur Seite gewandt, das Töchterlein; beide Hände hat es auf die Brust gelegt und blickt schüchtern voll kindlichen Vertrauens nach Jesus um. Die Komposition ist ruhig und gut gegliedert; die Zeichnung schlicht und groß; die in schönem Realismus gegebene Schilderung, besonders im Ausdruck der Gesichter ergreifend. Die Szene ist rechts und links durch je ein junges Eichenbäumchen begrenzt; der Erdboden zeigt frisches Rasengrün. Der Hintergrund ist einfarbig, in tiefem Blau gehalten, von dem sich die übrigen Farben stark abheben. Die Einfachheit des Bildes, die sich jener der Kirche anpaßt, hat wohl veranlaßt, daß man von Verwendung der jetzt sonst so beliebten Überfang- und ähnlicher moderner Kunstgläser mit Recht abgesehen und lediglich die in ihrer Naturschönheit so edel wirkenden Antikgläser angewandt hat. Auch die Verbleiung zeigt ruhige Einfachheit, die Gläser ein zum Ganzen stimmendes bescheidenes Größenmaß. Voll und reich ist die Farbe.



RENÉ KUDER, KRIEGSERINNERUNGS-FENSTER

Karton zum Glasgemälde in der evangelischen Kirche zu Niederwerrn bei Schweinfurt
Ausgeführt von Gustav von Treck (München). — Text S. 72



JOSEPH VOGEL (MÜNCHEN) CHRISTKIND
Holzstatuette

Als neue Erwerbung der Kunst tritt auch hier das Feldgrau auf und behauptet sich, wenn es auch die Leuchtkraft anderer Farben nicht besitzen kann. Um zu seiner Masse ein Gegengewicht zu schaffen, hat der Künstler für die Gewänder der Frau und des Mädchens tiefe, gebrochene Töne benutzt — für den Rock der ersteren ein graues Violett, für die fast die ganze Gestalt bedeckende Schürze der Tochter ein mildes Grün, beides durch aufgemalte, verwandt getönte karierte Musterung belebt. Wohl gelungen wie dies ist auch der Versuch, beim Mieder der Frau die für Glasmalerei so schwierige schwarze Farbe anzudeuten. Neben diesen Tönen, zu denen sich noch ein belebendes Stück in reinem Weiß gesellt, leuchten die übrigen um so prächtiger: das Rot und Rotbraun des Christusgewandes, das Orange des Heiligenscheines, vor allem das Silbergelb des großen Nimbus, der von einem gelbbraunen und einem schmalen rubinroten Rande eingefaßt ist. Das kleine Werk übt mit seiner innerlichen Größe und seiner äußeren Schönheit tiefe und bleibende Wirkung. Doering

FRITZ BOEHLE †

Am 20. Oktober 1916 starb in Frankfurt a. M. der Maler, Radierer und Bildhauer Fritz Boehle. Boehle ist geboren am 7. Februar 1873 zu Emmendingen in Baden. Seine eigentliche Heimat aber ist das Maintal, vorwiegend Sachsenhausen geworden. Als Schüler des Städelschen Instituts lernte er die Schwarzweißkunst, nahm jedoch nur das Handwerkliche an. Wie aus den meisterhaften Arbeiten des Zwanzigjährigen ersichtlich, war er damals schon ein Eigener. An der Münchner Akademie, wo man ihn mit offenen Armen empfing, weilte er nur vorübergehend. Für Frankfurt war Boehle das künstlerische Wahrzeichen. Fast ängstlich schloß sich der sonderliche Mann von der Öffentlichkeit ab. Als Radierer und Maler war Boehle vollendeter Meister, als Plastiker hatte er noch eine Zukunft. Die Verherrlichung des Maintalvolkes und mehr noch des deutschen Volkes, deutsche Kraft und Biederkeit spricht aus diesen prächtigen Bauerngesichtern. Fast auf keinem Bild fehlt das Pferd ebenfalls als Ausdruck deutscher Kraft und Ritterlichkeit.

Die Städelsche Galerie enthält über dreißig der besten Werke Boehles. Zahlreiche Radierungen sind in Privatbesitz, sehr viele noch unveröffentlicht. Einen Bilderzyklus schuf der Meister für Brandts »Narrenschiff«. Die bedeutendste Bildhauerarbeit ist eine überlebensgroße »Theseusfigur mit dem Minotaurus«. Für die religiöse Kunst war Boehle vielversprechend. Eine gemalte Kreuzigung, Grablegung, ein Christophorus und Hieronymus sind jüngere Werke. Einzig schön sind: »Der Einsiedler«, »Der betende Landmann« und eine »Madonna«. Wahre Idealgestalten sind die verschiedenen St. Georg, St Michael und St. Martin. Einige mit altmeisterlicher Innigkeit durchgearbeitete Darstellungen des hl. Hieronymus und Antonius halten den Vergleich mit einem Dürerschen Kupferstiche wohl aus.

Einer der ganz Großen ist mit diesem Künstler dahingegangen, dessen Bedeutung jetzt noch nicht zu ermessen ist; denn außer Hans Thoma kam heute keiner dem deutschen Volksempfinden näher als Fritz Boehle.

Ludwig Barth



JOSEPH LIMBURG KREUZIGUNGSGRUPPE

Entwurf für einen Altar



JOSEPH LIMBURG (BERLIN) KARDINAL AGLIARDI (1914)

BONIFAZ LOCHER †

Die christliche Monumentalmalerei hat einen ihrer besten Vertreter verloren — Bonifaz Locher ist am 27. Oktober gestorben! Ein Künstlerdasein hat sein Ende gefunden, das berufen war, durch harte Schwierigkeiten, durch des Lebens herbe Not sich zu Kraft und Anerkennung durchzuringen. Locher hat die Aufgabe seines Lebens gelöst. Er hat Werke geschaffen, die seinem Namen ein ehrenvolles und rühmliches Gedächtnis sichern, und noch manches wäre von seiner Leistungsfähigkeit zu hoffen gewesen, wenn nicht der Tod ihn zu früh hinweggenommen hätte.

Locher ist den Lesern aus unserer Zeitschrift und den Mitgliedern der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« aus zahlreichen Jahresmappen bekannt. In einer solchen erschien er zum ersten Male im Jahre 1 94, zum letzten in der Mappe von 1915. Wichtigste seiner Werke sind auf die Art der Öffentlichkeit bekanntgemacht worden.

Bonifaz Locher war geborener Württemberger; er kam 1858 in Ringschneit bei Biberach zur Welt. Seine künstlerische Vorbildung genoß er auf der Zeichenschule zu Biberach und der Kunstschule zu Rottenburg. Von dort ging er zur Münchener Akademie, wo Strähuber, Al. Wagner, Lindenschmit und Andr. Müller (letzterer für Komposition) seine Lehrer waren. Nur unter großen Schwierigkeiten und Entbehrungen konnte Locher das Studium durchsetzen. Um so rühmlicher ist, daß er es schon als Schüler zu einem beträchtlichen Erfolge zu bringen vermochte: sein Lehrer Müller überließ ihm die Ausführung eines großen Dekkengemäldes in der Kirche St. Max zu Augsburg. Nachdem Locher die Akademie verlassen hatte, blieb sein Streben fast ganz der Monumentalkunst zugewandt. Groß ist die Zahl der von ihm geschaffenen kirchlichen Decken- und Wandgemälde. Zu den frühesten gehören die zu Haunstetten bei Augsburg, Jengen bei Buchloe, Stefflengen in Württemberg, spätere befinden sich in Dürkheim (Württemberg), in Unterreitnau bei Lindau, Gaimersheim bei Ingolstadt usf. Wiederholt erhielt Locher Regierungsaufträge; so den für drei Deckengemälde in der Stadtpfarrkirche zu Pegnitz (Christi Himmelfahrt, die Anbetung des Lammes und die Verherrlichung des Evangeliums); ferner den Staatsauftrag für gotische Fresken in der Kirche von Zell im Allgäu; für Malereien an der Luitpoldschule und im Zentraljustizgebäude zu Bamberg (fünf Allegorien der Gerechtigkeit). Daselbst hatte er auch die Rathausfresken zu erneuern. Denn geschicktes, fein verständnisvolles Herstellen — der Eingeweihte weiß, wie schwer dies ist! — gehörte zu Lochers besonderen Fähigkeiten, und er hat sie noch in der für Originalmalereien wenig günstigen Kriegszeit bewährt. Als er mit einer zweiten Herstellung der Bamberger Rathausfresken beschäftigt war, befiel ihn die Todeskrankheit.

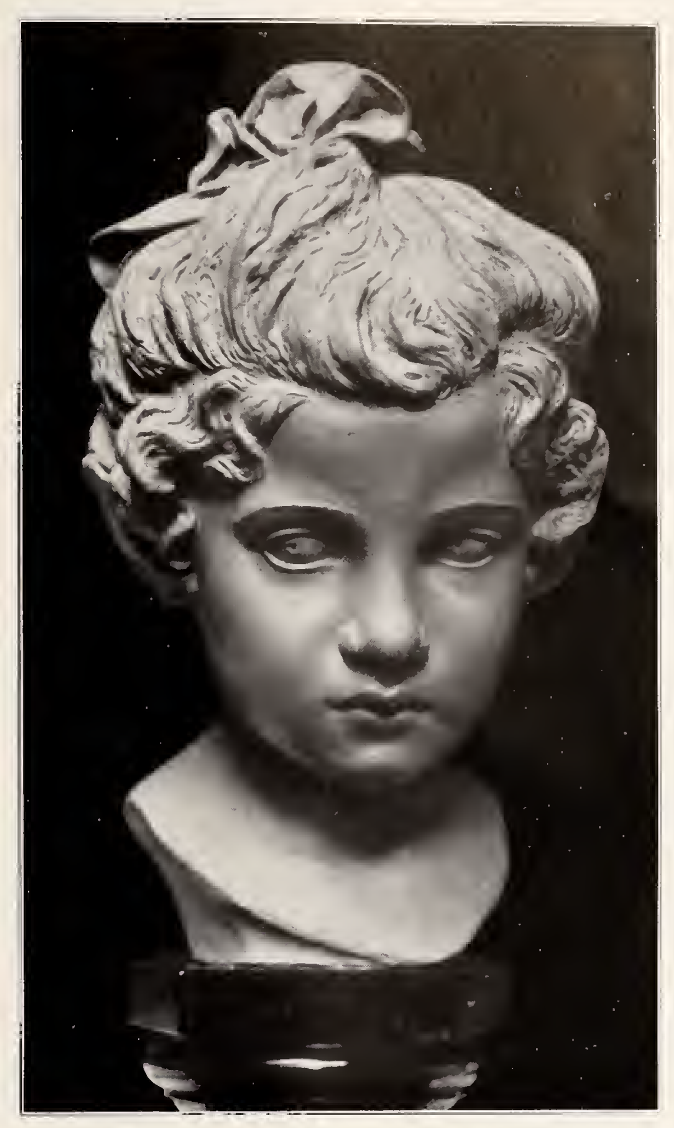
Lochers Arbeiten interessieren durch Treff-

lichkeit der Zeichnung, durch edle Farbe, durch Kraft, durch volle und klare Komposition, sie beschäftigen den Geist durch die Tiefe ihres Inhaltes, sie erfüllen durch die ihnen eigene Festigkeit, Innerlichkeit und Echtheit der Glaubensüberzeugung höchste religiöse Absichten. Doering

DIE FAHNE

Die Fahne ist Signal, sichtbares Zeichen von Vorgängen, Zuständen oder Absichten allerlei Art, und als solches nicht an den Flaggenstock gebunden. Vorstellung und von ihr abgezogener Sprachgebrauch steckt sie auf, wo immer es Betonung, Hinweis oder Anspruch gilt. Sie erscheint im Gefolge der Macht der Industrie als Rauchfahne über ihrem Gebiet. Der Begriff der Fahne wallt zusammen mit dem der Kleidung da, wo diese als Signal von Daseinswert und Gewichtigkeit auftritt. Die Kleidung selbst, ihr Schwung und Ansehen wird zur Fahne, die der Mensch aussteckt. Die flatternde Rockfahne oder das »Fähnchen« sind einerseits charakteristisch, andererseits: hinter dem Schöpfer auf Michelangelos Decke ist der im raschen Flugstoß zuggeblähte Mantel das Zeichen seiner Hoheit, ist er die Standarte Gottes, und nichts anderes braucht zum großen Eindruck zu helfen. Im Leben und in der Kunst erweckt das flatternde Fahnenband an Haar oder Kleid das Gefühl der Freude, des Triumphs, und ist deren Ausdruck. Von den Allegorien der bürgerlichen italienischen Frührenaissance sind die der Musik mit ihrem Geknatter von fahnigen Gewändern und Bandstreifen am angenehmsten zu hören, und Moerikes »Frühling läßt sein blaues Band wieder flattern durch die Lüfte« ist mit seinem Himmelsblau heiter zu sehen. Jean Paul spricht von der weißen Fahne des blühenden Frühlings. »Ausgezeichnet schön« (Jakob Grimm) aber ist das Bild vom menschlichen Leben, das Walther von der Vogelweide erfindet: das Bild einer von dem Mast des segelnden Schiffes ins Meer niederfallenden Flagge, die nicht wieder eingeholt werden kann, so wenig als die vergangenen Tage des Lebens.

Als Fahne, Flagge, Wimpel, Standarte, Panier oder Banner im eigentlichen Sinne, als Band oder Tuch an einer Stange, das in den Lüften weht, spielt unser Gegenstand in der Kulturgeschichte eine besondere Rolle. Kranz oder Fahne wurden am Wirtshaus ausgehängt, zum Zeichen, ehe es als solches vor andern Häusern durch sein Aussehen kenntlich war. Kranz und Fahne wurden dann aus Gründen der Dauerhaftigkeit in Eisen angefertigt, und es wäre eine reizvolle Arbeit, eine Anzahl von Wirtshausfahnen zusammenzustellen. Anzuschließen wären die Wetterfahnen. — Ein Überbleibsel der Fahne als Zeichen einer besonderen kaufmännischen Gelegenheit besteht noch jetzt in einigen Städten. Von dem Gebrauch des allgemeinen Flaggens bei Festen oder festlichen Gelegenheiten einstweilen zu schweigen.



JOSEPH LIMBURG (BERLIN) PORTRÄTBÜSTE
Maria Luise Liebermann. 1902

Auch beim Militär hatte die Fahne anfangs, bis ins 17. Jahrhundert, die besondere Bedeutung des Signals, die ihr heute im allgemei-

nen (abgesehen von der weißen Fahne und der mit dem roten Kreuz) abhanden gekommen ist. Auf dem Marsch wurde die Fahne zusammengelegt getragen; wenn sie entfaltet und an der Stange befestigt wurde, war es ein Zeichen vom Bereitsein zum Kampf, und es folgte der Angriff. Nicht zu verlierender Hort der soldatischen Ehre und Zeichen des vorangetragenen Angriffs war sie wohl immer.

J. LIMBURG (BERLIN), HEDWIG GRÄFIN VON BALLESTREM

Im Laufe der Geschichte hat sie Gestalt und Aussehen vielfach geändert. Die bildende Kunst gibt sie uns gern in ihren verschiedenen Charakteren. Ihr ist sie ein Wesen von eigner Gebärde. Für uns erscheint sie als ein treffliches Moment zur Bestätigung unseres Bewußtseins von der jeweiligen individuellen und allgemeinen Gesinnung von Künstler und Zeit. Schon der Stoff ist von Bedeutung und das Ausmaß. Sie können karg sein oder üppig. Das ist schon wichtig. Die Kunst leitet viel von ihrer farbigen Auffassung von den Dingen ab, mit denen der Mensch sich mit Vorliebe kleidet oder schmückt. Eine Zeit, die die dargestellten Menschen in Seide kleidet und ihnen feurige Edelsteine zum Schmuck gibt, sieht allmählich vom Menschen her alles anders an, satter, mit rascheren Lichtern, helleren Tönen, lebendigeren Falten. Die Leute im stumpfen Tuch mit matten Reflexen und grauen Tönen sehen wiederum dementsprechend: gegenüber dem Barock, Rubens, Rembrandt ist der Impressionismus grau. — Und im allgemeinen ist auch zu sagen, daß eine Zeit, die in ihren Bildern aus dem Vollen an Maße schöpft, auch in Besitz aller möglichen Form sei.

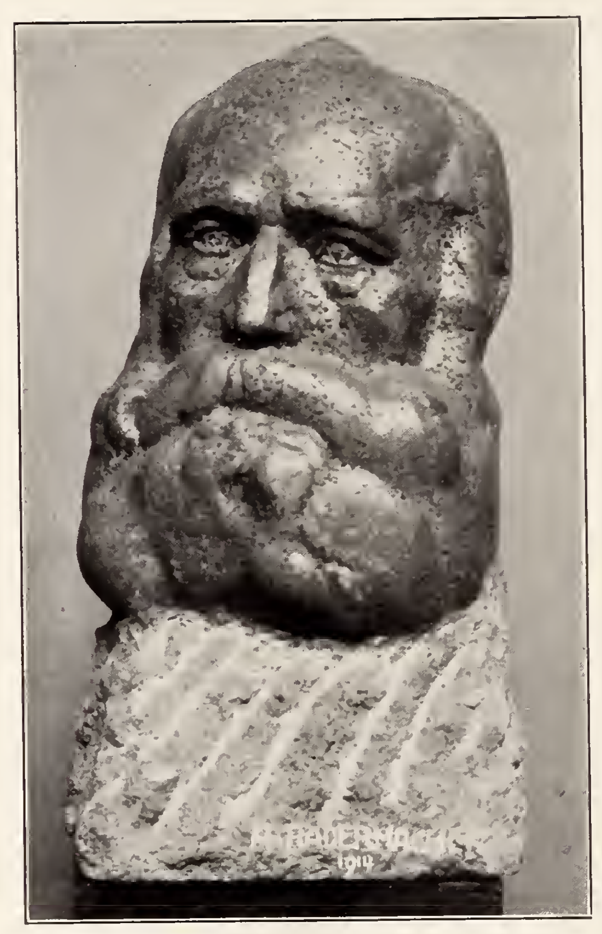
Die Gestalt der Fahne enthält jene beiden Kriterien, und da sie sie in reiner zweckloser Form enthält, so liegt es leicht für die Kunst, sie als ein Ornament zu geben. Das Ornament ist aber eigentlich der Formwille auf den bestmöglichen Ausdruck gepreßt. Wir können aus seiner Physiognomie besser, als zum Beispiel aus einer Landschaft oder einem Bildnis erkennen, wonach dem Künstler der Sinn steht. Die Erscheinung des Ornaments ist nicht gebunden an Realitäten, wie die Darstellung der Landschaft, nicht an das Gerüst wie das menschliche Antlitz oder die menschliche Figur. Bei der Darstellung der Fahnen, mögen sie auch auf zwei Bildern derselben Epoche dieselbe Gestalt haben, wird man aus ihrer Form gleich sehen, woher der Wind weht. Wie viel mehr aber noch bei Darstellungen verschiedener Zeiten und demnach Gestalten!

In der altdeutschen Malerei strampelt die Fahne zu Anfang als Wimpel mit einem oder mehreren Zipfeln im Bilde, den Schriftbändern vergleichbar und dem Schamtuch des Gekreuzigten. Sie ist knittrig, wie aus Papier steif. Wenn je, dann ist sie hier in ihrem Element. Sie wird auf bestimmte Weise ein Mitträger der Bildidee selbst. Das altdeutsche Bild als solches ist ja wohl for-



FRANZ SCHEIBER (MÜNCHEN) MADONNA. 1916

Lindenholz und getönt, lebensgroß. In Obertsroth (Baden)



A. RADEMACHER (KÖLN) STUDIENKOPF

mal nichts als ein festes Gefüge von Dekoration, das sind Kleidfalten und menschliche Ausdruckslinien, die sich in immer erneuerten landwirtschaftlichen Beziehungsreichtum der höheren Idee zusammenfügen. Eine ganz andere Luft weht schon bei Dürer. Konnte man vorher von einem leichten Knattern der Fahne sprechen, so muß hier die Rede von einem kräftigen Rauschen und Bauschen gehen, und nur am Ende artet es manchmal in ein leichtes Plätschern aus. Wie alles bei Dürer, so lebt auch die Fahne von seiner Hand und seinem Strich. Sie will ebensowenig naturalistisch aufgefaßt sein wie vorher.

Von symptomatisch erhöhter Natur, aber ohne Pathos ist sie bei Holbein. Im Aussehen ähnlich, im Wesen aber verschieden stellt sie sich bei den Niederländern dar. Hier ist sie gelassene Gegenständlichkeit. Die Fahne fällt an der Stange glatt herunter, der Träger, der sie zur Feier einer Unterhaltung von Heiligen mit dem göttlichen Kinde hält, greift nur ein wenig hinein, wodurch sie sich ein bißchen bauscht. Wenn sie sich im Freien zeigt, so geht sie einer Brise kräuselnd nach, frisch, und das muß man sagen: auf einem Bilde des Memling mit dem Kölner Dom im Hintergrunde glaubt man an ihrem Wehen etwas von der Rheinluft am Anfang der Ebene zu spüren.

Zur Zeit der großen Vorliebe für Wappenscheiben und dergleichen wird auch die Fahne im Bilde heraldisch. Gleichzeitig kommt allerdings auf ihm und auch in Wirklichkeit jene mächtige Fahne auf, aus Seide, langem Fahnentuch an kurzem Stock, die sich in der Hand stämmiger Kerle schwingt und gleichsam Stöße auszuteilen scheint. Wie alles zur Landsknechtzeit bizarr und töricht wird, ein nacktes Bein und Straußfederkopfputz für die Söldner aufkommt, wird auch die Fahne so. Ungefüge, lang und schwer. Bei den Berittenen aber sehen wir noch die einfache Standarte.

Die Zeit um 1700 schätzt die Fahne anders. Das Tuch wird kürzer, dafür breiter Das malerische Wehen und Schlagen paß ihr nicht mehr. Ihr Korpus soll architektonische Wirkung tun. Es ist die Zeit, w alle Macht, alle Politik sich in Architektu ausspricht, die großen Schlösser gebaut wer den und die Gärten auch. Die Fahnen, wi wir sie auf einem Prunkschiff Friedrichs I sehen, stehen da nebeneinander gereiht au nicht eben hohen Schäften. Die Tücher sin breiter daran wie eine schmale beschnitten Baumkrone jener Zeit, und wie die zugerich teten Baumgänge, so helfen auch sie de Eindruck architektonisch machen. Auch di Heeresfahne wird breiter, länger am Scha und kürzer im Flattern. Wir sehen es b Chodowiecki, auf Darstellungen aus der Ze Friedrichs des Großen. Nachher wird di Fahne seltener, andere Themen landscha licher, sozialer Art wiegen vor. Die Zeit h keine Fahnen auszustecken. Aber bei Menz kommt sie wieder. Anfangs eigensinnig g dreht, aber nach 1870 ändert sich die Gest Die Fahne wird selbstbewußt. Es komn das mit der Umwandlung der preußische Kunst, wie sie Krüger, anfangs Menzel, ve tritt, zu einer deutschrenaissancischen.

In der Kunst, die sich die impressionistisc nennt, wird um die Fahne kein Wesen me gemacht. Die Physiognomie des Bildes i eine Einheit von umfassenderer Ordnung g worden. Die Fahne ist nur mehr ein Akze im Straßenbild. Wir sagen in diesen Tage ein gern gesehener. Dr. Mahlberg, Düsseldor

DEUTSCHE GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

Am 7. November starb in Baden-Baden der Apost. Protonotar und infulierte Prälat Dr. Adolf Franz. Er war am 21. Dezember 1842 zu Langenbielau (Schlesien) geboren. Die Wissenschaft besaß in ihm einen verdienten Vertreter, die Kunst einen warmherzigen Freund. Der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst war er ein treues Mitglied; in ihrer Vorstandschaft wirkte er mehrere Jahre; aus derselben schied er anläßlich seiner Übersiedlung von München nach Baden-Baden. Er war ein hochgebildeter, edler, vornehmer Charakter.

WETTBEWERB FÜR EINE KREUZIGUNGSGRUPPE

Auf dem städtischen Friedhof in Trier ist die Errichtung einer Kreuzigungsgruppe beabsichtigt, die aus einem Kruzifixe und den unter dem Kreuze stehenden Figuren Maria und Johannes bestehen soll. Die Gruppe soll vor der dem Eingang zugekehrten Rückseite der Friedhofskapelle Aufstellung finden. Zur Verdeckung der Kapellenarchitektur soll sie einen architektonischen oder pflanzlichen Hintergrund oder eine Vereinigung von beiden erhalten. Die Kreuzigungsgruppe soll dem Beschauer gleich beim Eintritt zum Bewußtsein bringen, daß er sich auf dem Friedhof der christlichen Konfessionen befindet. Die Größe der Figuren und ihrer Umrahmungen wird dem Künstler überlassen; sie soll so gewählt werden, daß die Gruppe monumental wirkt und die nähere Umgebung beherrscht und in einem harmonischen Verhältnis mit der gesamten Umgebung steht.

Eine besondere Stilrichtung wird nicht vorgeschrieben. Der Zeit ihrer Errichtung im großen Weltkriege angepaßt, soll die Gruppe der Zukunft ein würdiges Denkmal des Könnens der Gegenwart übermitteln. Die Wahl für das Ausführungsmaterial bleibt dem Künstler anheimgestellt, es kann sowohl Holz als Stein in Betracht gezogen werden. Die getroffene Wahl muß im Entwurf der Gesamtanlage entsprechend erkennbar sein.

Die künstlerischen Vorschläge haben sich auch auf die gärtnerische Ausgestaltung der Umgebung zu erstrecken. Es können hiernach die Umgrenzungen des der Kapelle vorgelagerten Halbrundbeetes und des zwischen Torhaus und Kapelle liegenden Mittelbeetes geändert werden, jedoch müssen die jetzigen Wegverbindungen beibehalten werden.

Als Unterlagen werden dem an die Künstler der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst zu sendenden Ausschreiben beigegeben: ein größerer und ein kleinerer Lageplan und zwei Ansichten der Kapelle, die von den Punkten 1 und 2 des Lageplanes aus aufgenommen sind.

An Zeichnungen bzw. Modellen werden verlangt: 1. ein Lageplan im Maßstab des beigegebenen größeren Lageplanes; 2. eine perspektivische Ansicht, deren Augenpunkt im Lageplan anzugeben ist; 3. eine Modellskizze der Gruppe, einschließlich etwaiger architektonischer Umrahmungen im Maßstab 1 : 10; 4. ein Kostenanschlag, in dem sich der bewerbende Künstler zur Ausführung des Entwurfes, einschließlich der Kosten der Aufstellung am Platze, jedoch ausschließlich der Kosten etwaiger gärtnerischer Instandsetzungen und Umänderungen verpflichtet. Im Kostenanschlag sind Angaben über das in Aussicht genommene Material zu machen.

Die Entwürfe sind mit einem Kennwort zu versehen Es ist ihnen ein verschlossener Briefumschlag beizulegen, der aussen das gleiche Kennwort trägt und innen das nämliche Kennwort mit deutlicher Angabe des Namens und der genauen Adresse des Verfassers enthält.

Die Entwürfe sind bis 10. Februar 1917, abends 7 Uhr, an die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst einzusenden. (Die genaue Adresse wird noch bekanntgegeben.)

Das Preisgericht setzt sich zusammen aus der Jury der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, zwei Vertretern der Vorstandschaft der Gesellschaft und drei Mitgliedern des Trierer Ausführungskomitees. Es besteht sonach aus den Herren Architekten Professor und k. Konservator Jakob Angermair und Hans Schurr, den Herren Bildhauern Professor Thomas Buscher und Franz Schildhorn, den Herren Kunstmalern Xaver Dietrich und Augustin Pacher, Herrn Dr. Dörfler, Inspektor der St. Maria-Ludwig-Ferdinandanstalt, dann den Herren Professor Georg Busch (II. Präsident der Gesellschaft) und geistl. Rat S. Staudhamer (Schriftführer), sämtlich in München, sowie den drei Vertretern des Trierer Ausführungskomitees, den Herren Domdechant Dr. Müller, Kommerzienrat Wilhelm Rautenstrauch und Beigeordneter Stadtbaurat Schilling, sämtlich in Trier.

Für Preise wird der Betrag von 1200 Mark zur Verfügung gestellt, der folgendermaßen verteilt wird: I. Preis 500 Mark, II. Preis 400 Mark, III. Preis 200 Mark, IV. Preis 100 Mark.

Dem Preisgericht bleibt es vorbehalten, die Summe auch anders zu verteilen.

Die preisgekrönten Arbeiten bleiben Eigentum der Verfasser.

Hinsichtlich der Übertragung der Ausführung behält sich das aus Kunstfreunden der Stadt Trier zusammengesetzte Ausführungskomitee die freie Wahl unter den vom Preisgericht mit einem Preis bedachten Künstler vor.

Es besteht die Absicht, sämtliche Entwürfe einige Zeit in München auszustellen. Die preisgekrönten und mit Anerkennung bedachten Entwürfe gelangen voraussichtlich auch in Trier zur Ausstellung.

Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst behält sich das Recht vor, die preisgekrönten und auch andere Entwürfe zu veröffentlichen.

Die Ein- und Rücksendung erfolgt auf Kosten und Gefahr der Einsender.

Die Entwürfe, welche 14 Tage nach Schluß der Ausstellung nicht abgeholt sind, werden den Herren Einsendern auf ihre Kosten zugesandt. Um zu den Adressen zu gelangen, werden nach diesem Termin die Briefumschläge geöffnet.

Beanstandungen können bis zum 20. März 1917 Berücksichtigung finden.

SCHWARZ-WEISS DER FREIEN SECESSION BERLIN

Von Dr. Hans Schmidkunz (Berlin-Halensee)

Die Secession der Secession, die »freie«, die vom Neuesten, durch Liebermann, Slevogt usw. sowie durch die Kunsthandlung Cassirer gekennzeichnet, war uns seit dem Frühsommer 1914 in zwei hauptsächlich malerischen Ausstellungen entgegengetreten und brachte nun im Frühjahr 1916 (bis 7. Mai) eine in Schwarz-Weiß, allerdings wieder mit manchem Farbigen und Plastischen. Der Vergleich mit der ungefähr gleichzeitigen Ausstellung der »alten« Secession zeigt, daß diese wenigstens nicht so Abstoßendes enthält wie jene. Der von Otto Müller gemalte Fries, der dem Ein-

tretenden wohl den ersten Eindruck bietet, zeigt die Folgen jenes Jagens nach Primitivem in der Andeutung menschlicher Figuren, das sich ersichtlich an Gaugins Java-Bilder anschließt. Der Karton für das Fresko im Museum zu Stettin »Die Sintflut« von O. Hettner findet gleich jenem Fries Bewunderer; andere werden ihm vielleicht wenigstens nicht Monumentalität zusprechen. Der Künstler zeigt aber Fragloseres in Zeichnungen und Lithographien, darunter solchen zu H. v. Kleists »Das Erdbeben in Chili«.

Auch sonst kann hier das Überforcierte Feind des wirklich Kräftigen sein. Nehmen wir gleich die Plastik vorweg, so steht neben den Unnatürlichkeiten des — bereits gefeierten — W. Lehmbruck die gut seelische Kunst der einfachen Flächen, mit denen E. Barlach in zahlreichen Schöpfungen die einfachen und tiefen Schmerzen einfacher Menschen darstellt. Die einen eigenen Saal füllende Sammlung seiner Plastiken und Zeichnungen enthält auch ein Kruzifix mit eigenartigem Ausdruck. — Weniger tief in Menschenschicksal und Formenkunst greift G. Kolbe hinein, von dem hier gleichfalls eine Kollektion Ausführungen, Entwürfe, Zeichnungen (von Akten) gekommen ist. Eine »Auferstehung« zeigt einen Jüngling; einer der Entwürfe weist auf eine Gruppe von drei Frauen hin; gute Bildnisbüsten sind in verschiedenem Material ausgeführt, darunter — anscheinend gut verwendbar — Bleiguß und Eisenguß. — Ein etwas verschwommenes Gipsrelief »Landung« bringt H. Krückeberg.

Retrospektives ist anscheinend nur von H. v. Marées vorgeführt. Die Skizze zu einem seiner besten Gemälde, dem heiligen Martin, ragt wohl auch hier hervor.

Mit der gleichzeitigen Ausstellung der »alten« hat die »freie« manches gemein, auch einzelne Künstler. Unter ihnen verdient wohl die erste Hervorhebung R. Wilke, der vor kurzem im Felde gefallen ist. Zeichnungen wie die von Staubwolken oder »Erholung« haben wohl Dauerwert, und sein Humor geht über das hinaus, was sonst in Illustrationen so heißt. Die Meisterschaften Th. Th. Heines und A. A. Oberländers treten hüben vielleicht noch deutlicher hervor als drüben: bei jenem die Feinheiten der Phantastik, mit der Zeit milder in der Satire erscheinend als früher, bei diesem die ganz eigene Verbindung von Charakteristik der Wirklichkeit, von Humor und von Satire, beispielsweise in seinem doppelt gezeichneten Ufer eines bayerischen Sees, vor 40 Jahren und jetzt mit der fürchterlichen Regelgeometrie. Auch O. Gulbranssons Kriegssatiren erscheinen allmählich vertrauter.

Im übrigen lassen namentlich die vielen Zeichnungen wenig mehr als eine Aufzählung zu. Reichlich ist M. Beckmann vertreten; das Zeichnungsgeschick seiner Kriegsszenen wird mit Recht anerkannt; und eine in zwei Zuständen gezeigte Radierung »Die kleine Operation« mag unter seinen Ätzwerken hier das beste sein. — Landschaftszeichnungen von Hinrichsen charakterisieren gut Ackerfelder, ausgedehnte Hügel usw. — Dora Hitz ragt durch »Mutter und schlafendes Kind« sowie durch ähnliche Pastelle hervor. — Bei den Zeichnungen des schon mehrmals charakterisierten K. Hofer möchten wir nicht so verweilen wie bei denen der beiden Hübner: die Interieurdarstellung Heinrich Hübners bewährt sich in Werken wie einigen Gartenbildern, samt einem »Blick auf die Höhen«; Ulrich Hübners Hafendarstellungen kehren in Zeichnungen wie »Lübeck« wider. — Käthe Kollwitz' Zeichnungen (besonders »Mutter und Kind«) sieht man gern, auch wenn sich der Verdacht regt, daß ihr die Umgebung schadet; noch lieber wohl ihr lithographiertes Selbstbildnis. — Von A. Lachenmeyer ragt eine Landschaft mit drei Kreuzen hervor, betitelt »Glaube, Hoffnung und Liebe«. — W. Opheys farbige Zeichnungen, eines Düsseldorfers antidüsseldorferischer Versuch, mit wenigen Schwungstrichen eine Stelle in einem Park oder dergleichen festzuhalten, mögen besonders beachtet werden, am meisten wohl die als »Stadt« bezeichnete. — Von M. Pechstein scheinen uns am ehesten ein paar Fluß- und Seezeichnungen nennenswert zu sein. — Der in vorigen Sezessionsausstellungen scharf hervortretende Kl. Richter fesselt u. a. durch eine Federzeichnung »Einsamer Reiter« und durch eine Bleistiftzeichnung »Zerschossenes Dorf an der Westfront«. — Von E. Scharf sind federgezeichnete Akte da, von E. Trier Illustratives (»Das eroberte Österreicher Käppi« und ähnliches), von E. Waske Zeichnungen von Hinterhäusern und dergleichen, von E. R. Weiß Strand-Ansichten, ein »Gesicht aus der Zeit« usw.

Derselbe Weiß zeigt auch 16 kleine Holzschnitte mit Biblischem, die wieder unter der heute gleichsam offiziellen Undeutlichkeit leiden. Auch sonst findet sich Religiöses am ehesten im Holzschnitt. Der von zw Engeln emporgetragene Krieger und ein Christus in Glorie von G. A. Mathéy verdienen ein dauerndes Interesse. Und wären nicht die typischen Mängel der Gesichterdarstellung sowie das Abgekürzte dieser Komposition, dieser Männeken-Synthese, so könnte man mit noch mehr Interesse bei den Holzschnitten von G. Schäfer verweilen: so besonders vor seiner »Geburt Christi«, merkwürdig durch verschiedenartige, die Szene erweiternde Personengruppen; andere, zum Teil farbig behandelte Gegenstände sind »Abendmahl«, »Anbetung«, »Bergpredigt«, »Predigt am Meer«, »Samariter«, »Stürmisches Meer«, »Taufe«, »Verleugnung«. Auch hier gibt es die uns schon bekannten großen Schwarzflächen des Holzschnittes.

Außer den erwähnten Fällen fehlt, gleichwie bei den jetzigen Alt-Secessionisten, so auch hier der Farbholzschnitt. Dafür scheint sich, wie gleichfalls schon einigemal beobachtet, im Schwarzweiß-Schnitt die stilisierende Wucht der Linienführung zu steigern. Dies ist besonders bei E. Schilling der Fall; und jedenfalls ragen seine »Brennende Kirche«, sein »Lazarett« (in einer Kirche) und sein »Schutzengel« (Landstürmer mit Kind) über viel anderes hinaus. Am ausgedehntesten ist die Sammlung Holzschnitte von W. Laage, bis aufs Jahr 1897 zurückgehend, großenteils den Eindrücken der Heide mit Sonnenuntergängen und dergleichen gewidmet, aber auch mit »Junges Mädchen«, »Haus in der Abendsonne«, »Der Wasserfall«, »Das Läuten«. Mit Recht wird W. Klemm anscheinend viel gelobt, wie wir auch selbst es schon getan; er wächst ins Große; noch besser als seine Zeichnungen und Radierungen (Wintersport usw.) gefallen uns seine Holzschnitte »Reinecke Fuchs«. Das, was man altdeutsch nennt, findet sich in Holzschnitten von W. Gerstel (neben Zeichnungen). Über das Eigene des Holzschnittes, dem doch mehr ein Eindruck des Zusammenhaltenden als der Zerfetzten entspricht, scheinen uns die etwas gar hart stilisierenden Blätter von E. Heckel hinauszugehen (»Männerkopf«, »Geschwister«, »Brandung«). — Im übrigen erwähnen wir noch mit Interesse die holzschnittlichen Leistungen von A. Becker (besonders die Roseninsel im Starnbergersee), von R. Hoberg (»Weg ins Dorf« und überhaupt Dorfbilder), von L. v. Hofmann (die wenigstens etwas Vornehmes an sich haben, z. B. »Tanzwirbel«), von E. Kempter (kräftig wirkende Handdrucke) und die eigenartigen »Sylphiden« von Johanna Metzner. — Linoleumschnitte sind von E. Maetzel da, in etwas forciert rhombischen Formen; »Die Ernte« gefällt uns noch am ehesten. Die Bilder von M. Melzer, z. B. der doch mindestens unklare »Ölberg«, scheinen uns zu der mehrmals erwähnten Gattung der zusammengefügten und monotypischen Linoleumschnitte zu gehören.

Auch sonst fehlt Farbiges nicht, ist jedoch spärlicher als in der Schwesterausstellung. Unter den Temperabildern fiel uns nur »Vor Sonnenaufgang« von O. Spotaczyk besonders auf. Aquarelle sind häufiger. Vorangestellt darf hier wohl H. Baluschek werden: seine bisher in Szenen aus dem Leben der Großstadt-Peripherie betätigte Charakterisierungskunst bewährt sich jetzt in Kriegsbildern, wie z. B. dem in einem Brande stehenden »Kirchenfenster«, in »Die Strafe«, »Der Untergang« und dergleichen mehr. Im übrigen kehren Bekannte aquarellistisch wieder: C. Herrmann mit Frühlingsmotiven aus der Mark, K. v. Kardorff mit französischen Landschaften, O. Moll mit Grunewaldmotiven usw. — alles so recht secessionistisch. Außerdem fiel uns als eigenartig und ausdruckskräftig K. H. Nebel mit einem »Haussareiter« u. a. auf. Mit flotten Linien aquarelliert Hilla v. Rebay Ballettbilder. R. Sterl bestätigt sein rasch erworbenes berechtigtes Ansehen in feinfarbigen Bildern aus dem Osten (»Wasserweihe« u. a.). Als weniger Bekannte fielen uns auch noch günstig auf: W. Treumann (»Am Park« u. a.) und Blanka v. Zitzewitz mit Wintersportszenen.

Die Lithographie tritt verhältnismäßig zurück. Von M. Slevogt ist ein Reihenwerk »Der gestiefelte Kater« vielleicht die beste unter den mehreren Gruppen, die der Künstler in verschiedenen Techniken bringt (darunter Serien »Lederstrumpf« u. dgl. m.). Fritz Rhein macht in der secessionistischen Umgebung einen stärkeren Eindruck als in der akademischen, in der er uns vor kurzem begegnet war, weniger mit Zeichnungen, mehr mit Lithographien: »Gottesdienst in einer Brüsseler Kirche«, »Singende Soldaten« und anderes, worunter auch eine farbige Zeichnung »Ausmarsch bei Dämmerung«. Umgekehrt machen uns von E. Matthes die Zeichnungen einen besseren Eindruck als die Lithos. Hervorheben möchten wir noch das, was H. Goebel unter den Titeln »Verlassener Schützengraben« und »Transport von Verwundeten« lithographiert.

Reichlich sind wieder Radierungen gekommen. Nennung verdienen am ehesten: J. Bató (»Die russischen Fackeln« u. a.), R. v. Below (»Eroberte russische Stellung«, »Schlachtfeld«), A. Faure (»Das Tribunal«, »Gasse in Neapel«), E. Gabler (»Potsdam«, »Alte Frau«), R. Großmann (»Geiger«, aber doch wohl als Karikaturstück zu betrachten), F. Meseck (aber sind z. B. diese »Faustbilder« nicht Verzerrungen?), H. Nauen (hervorragend Porträts, auch Landschaften), A. Niemann (»Haus im Schnee»), W. Oesterle (»Volksredner«), K. P. Röhl (mit hübschen Darstellungen von Bäumen); und H. Zille bringt neben seinen illustrativen Zeichnungen bekannter Art auch eine wohl noch bessere Radierung »Frau mit Reisigsack«. Die fast geheimnisvollen Formen der Radierungen von H. Meid kehren in Liebesszenen u. a. wieder; dazu andersartige kleine Kriegsskizzen aus Warschau.

In technische Besonderheiten läßt man sich auf secessionistischem Boden, »alter« wie »freier« Richtung, seltener ein. Als schlicht stimmungsvolle Radierungen fielen uns eine etwas farbige und eine unfarbige, mit Motiven aus Zinnwald, von E. Buchwald-Zinnwald auf. Endlich E. Orlik! Mag er auch für extreme Standpunkte zu sehr ein Künstler der »mittleren Linie« sein: er überragt jedenfalls viele durch seinen Geschmack und durch ein an Können reiches Eindringen ins Wesen der Gegenstände und der Darstellungsweisen. Diesmal bringt er fast lauter Bildnisse: eines in Bronze, andere in Lithographien und Radierungen, die besten aber wohl in Schabkunstblättern »Johann Sebastian Bach« und »Michelangelo«. Hoffentlich treffen ihn nicht die Schicksale Bastien-Lepages, von dessen Sachlichkeit er etwas an sich hat!

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Zum Preisausschreiben des Bundes deutscher Gelehrter und Künstler für kleinere Kriegs- und Kriegerdenkmäler. — Dem Kulturbunde sind überaus zahlreiche Schreiben aus dem Felde zugegangen, in welchen Kriegsteilnehmer sich darüber beklagen, daß ihnen infolge der kurzen Einlieferungsfrist eine Teilnahme an dem Wettbewerb unmöglich gemacht sei. Der Bund meint diesen berechtigten Wünschen Rechnung tragen zu müssen und beabsichtigt daher, um jedem Kriegsteilnehmer die Teilnahme an der Konkurrenz zu ermöglichen, die Frist zur Einlieferung um 6 Monate, bis zum 25. April 1917, zu verlängern. Wir hoffen, daß gegen diese im Interesse unserer Kriegsteilnehmer notwendige Maßnahme von keiner Seite Widerspruch erhoben werden wird. Die Beurteilung der eingegangenen Entwürfe, sowie ihre Ausstellung wird also erst nach Ablauf der verlängerten Einlieferungsfrist erfolgen, falls begründeter Widerspruch hiergegen nicht erhoben wird. Etwaige Anfragen usw. sind an die Geschäftsstelle des Bundes, Berlin, Unter den Linden 38, Gebäude der Akademie der Wissenschaften, zu richten. Die Geschäftsstelle versendet auch auf Wunsch die Wettbewerbsbedingungen.

Akademieprofessor Becker-Gundahl (München) vollendete ein Hochaltarbild für die neue Kirche in Solln bei München. Das Gemälde stellt die Taufe Christi dar. — Über die beiden Wandbilder, welche der Künstler in der St. Annakirche zu München malte: Die Hochzeit zu Kana und das letzte Abendmahl, haben wir seinerzeit berichtet; die Veröffentlichung einer Abbildung war uns bei dem Mangel einer dem Künstler genügenden photographischen Unterlage nicht möglich.

Augustin Pacher. — In der St. Johanniskirche zu München (Haidhausen) wurde ein neues Glasfenster eingefügt, das den hl. Kirchenvätern gewidmet ist. Der Entwurf stammt von Augustin Pacher (München), die Ausführung lag in den Händen der Firma J. P. Bockhorni. Zu dem Kunstwerk hat S. M. König Ludwig III. eine namhafte Summe gespendet.

Valentin Kraus. — Für eine Grabkapelle schuf Bildhauer Valentin Kraus (München) einen Schnitzaltar in barocken Formen, mit der Figur Gottvaters. Die Fassung besorgte die Firma Schellinger & Schmer. Das würdige Werk ist dem Andenken des 1914 verstorbenen Geschichtsforschers Hofrat Dr. Max Höfler in Tölz gewidmet. Der Auftrag war das Ergebnis eines vom bayer. Verein für Volkskunst und Volkskunde ausgeschriebenen Wettbewerbes.

Der Münchener Kunstverein bot in der zweiten Hälfte des Oktober eine Sonderausstellung von Anton Müller-Wischin und eine solche von H. Maier-Erding. In einem der Räume hing das Bildnis des † Kammerpräsidenten Exzellenz Dr. von Orterer von Leo Samberger (abgebildet im X. Jhrg., S. 26, dieser Zeitschrift).

Paderborn. In der Engelkapelle des hiesigen Domes wurde für den Bischof Konrad Martin († 1879) ein Denkmal aufgestellt, dessen Kosten aus Spenden der Bistumsangehörigen aufgebracht worden sind. Das Werk stammt von Professor Georg Busch. Er erhielt in dem s. Z. veranstalteten Wettbewerbe für den einen seiner. Entwürfe den 1. Preis, während sein zweiter zur Ausführung bestimmt wurde. — Das Konrad Martin-Denkmal zeigt den in Lebensgröße dargestellten Bischof, der, von dem wuchtigen Chormantel umhüllt, an einem

Betstuhle kniet; mit dem Ausdrucke hingebenden Vertrauens blickt er auf ein Kruzifix, das er in den Händen hält. Der Sockel hat die Form eines Barocksarkophages; er ist mit drei Reliefs geschmückt und trägt eine Inschrift. Kraftvoll ist die Wirkung des Denkmals mit der warmen Farbe des Untersberger Marmors, aus dem es gemeißelt ist, und mit der ruhigen Größe seines Umrisses. Dem letzteren dient der Sarkophag mit den Horizontalen seiner schlicht pathetischen Linien als Basis, über der sich das große Dreieck der Bischofsfigur aufbaut. Für den Eindruck des Ganzen tut die stille Masse des Mantels wesentliche Dienste. Seine Fläche ist ohne Muster, nur die Ränder und die Kappe zeigen Stickereien mit groß stilisiertem Blattwerk, Trauben und Ähren. Kopf und Hände des Bischofs sind voll Lebenskraft, bedeutsam als Träger der Charakter- und Stimmungsschilderung, das Antlitz ist gegenüber der Wirklichkeit vereinfacht, und doch ungemein ähnlich. Ausdruck und Haltung erfüllen die Absicht des Künstlers, darzustellen, wie der Bischof Konrad Martin sich in die harten Prüfungen seiner letzten Lebensjahre gefunden habe. Von den drei Sockelreliefs zeigt ihn das eine (links) als Lehrer seiner Alumnen; das zweite (rechts) schildert, wie der Bischof das getreue Volk noch einmal segnet, ehe er als Opfer des Kulturkampfes ins Gefängnis geht; auf dem 3. (mittleren) sieht man ihn huldigend vor dem Papste Pius IX. knien. Jene zwei Reliefs zeichnen sich durch einfache und dabei volle Komposition aus; das in der Mitte übt in seiner Schlichtheit (hat es doch nur zwei Personen) besonders ergreifende Wirkung und fesselt überdies durch die Zeichnung, zumal des in Vorderansicht gegebenen, ein wenig vorgeneigten Papstes.

Für die Angehörigen des III. Ordens zu Taufkirchen a. Vils entwarf Augustin Pacher (München) eine neue Kirchenfahne, die in der Kunststickereianstalt M. Auer (München) ausgeführt wurde. Der Grund ist violetter Damast, das gestickte Mittelbild zeigt die Verleihung der Wundmale an den hl. Franz von Assisi und dessen Wahlspruch: »Mein Gott und mein alles«.

Die »Antiquitäten-Rundschau«, Zeitschrift für Museen, Sammler und Antiquare (Eisenach, Verlag von Philipp Kühner) kündigt an, daß sie vom Januar 1917 an wieder monatlich 3 mal erscheint und bezeichnet die jetzige Lage des Antiquitäten-Marktes als günstig.

BÜCHERSCHAU

Hans Bloch. Skizzen und Studien eines schlesischen Künstlers. Herausgegeben von Alfred Hadelt und Oskar Hellmann. Glogau, Leipzig, Verlag Hellmann 1916.

Angesichts dieser Mappe, welche einen tiefen Einblick in die Geistesarbeit eines Werdenden gewährt und ihm zugleich ein schönes Denkmal schafft, fühlt man tiefen Schmerz in dem Gedanken, wie viele herrliche Begabungen der Krieg dem Vaterlande und der Menschheit raubt. Geboren im Jahre 1881, widmete sich Hans Bloch nach Abschluß seiner Studien mit vorbildlichem Ernste der Künstlerlaufbahn und eben war er daran, als Fertiger hervorzutreten, als die Verteidigung des Vaterlandes das Opfer seines Lebens forderte. Daß Bloch zu außergewöhnlichen Erwartungen berechtigte, beweisen die in obiger Publikation vereinigten Tafel- und Textbilder. Der Künstler stand der modernen Bewegung nahe; sein Charakter, seine Bildung und seine ideale Veranlagung bewahrten ihn aber vor Verirrung. S. Staudhamer

Heinrich Brockhaus, »Deutsche Städtische Kunst und ihr Sinn«. Mit 111 Abbildungen (Leipzig, Brockhaus). Geh. 5 Mark, geb. 6 Mark.

Eine außerordentliche Fülle mehr historischer wie künstlerischer Anregungen bietet in diesem überaus lehrreichen, zeitgemäß patriotischen Werk der über enormes vielseitiges Wissen und bedeutende Kombinationsgabe verfügende Verfasser, der durch mehrere kunsthistorische Schriften rühmlich bekannte frühere Leiter des Kunsthistorischen Institutes zu Florenz. Für seinen Zweck, den Einfluß bedeutender deutscher Städte auf die Kunst bezw. Verwertung der Kunst im Interesse der Regierung und Verwaltung der Städte im frühen Mittelalter bis zum Ausbruch des dreißigjährigen Kriegs nachzuweisen, wählte Verfasser die Freien und Reichsstädte Nürnberg, Regensburg, Augsburg, Bremen und Lüneburg und beschränkte sich dabei hauptsächlich auf städtische Profanbauten, zog also weder die berühmten Kirchenbauten dieser Städte, noch auch den bekanntlich mächtigen Einfluß der Hierarchie auf die künstlerische Entwicklung jener Zeit in den Bereich seiner Betrachtung, mit einziger Ausnahme der Erwähnung des Geschichtsforschers Jesuitenpaters Matthäus Rader, dem die Auswahl der künstlerischen Gegenstände für den »Goldenen Saal« im Rathaus zu Augsburg zu danken ist, sowie des Sebaldusgrabs in Nürnberg und der bronzenen Domtüre in Augsburg. Gerade diese aber bilden einen Glanzpunkt seiner überall sinngemäße Leitsprüche geistvoller Männer, namentlich der Weisheitsprüche Salomonis zur Erläuterung der oft rätselhaften Bildwerke heranziehenden ausführlichen Beschreibung. Wenn sonach eine künstlerische Bewertung der geschilderten Bauten, Innenausschmückung usw. unterblieb, ist die kunsthistorische und kombinierende Schilderung um so fesselnder, zumal auch Gemeinverständlichkeit nicht ohne Glück angestrebt wurde, wodurch die zahlreichen schönen, zum Teil selten veröffentlichten Abbildungen allgemeines Interesse erhalten. — An die eigentliche Städtebetrachtung schließen sich größere Abhandlungen an über die staatliche Stellung der Freien und Reichsstädte, deren Wappen und Münzen, über religiöse Anschauungen und Gottesdienst und einschlägige Bücher, namentlich die »Stadt Gottes« (civitas = Bürgerschaft, Reich) des hl. Augustin und der dem hl. Thomas von Aquino (wahrscheinlich irrtümlich) zugeschriebenen Abhandlung »De regimine principum«, die am Schluß auch das städtische Regiment behandelt, endlich ein Hinweis auf die interessanten »Schedula verschiedener Künste« des Priestermönchs Theophilus Roger, welches »die Herstellung von Farben und vielerlei Kunstwerken, wie wir sie noch in unseren alten Städten finden und auch bei Betrachtung des Städteschmuckes und seiner Quellen abgebildet haben, seien es große Erztüren, eherne oder silberne und vergoldete Kleinkunstwerke, manchmal schwarz eingelegt und mit leuchtenden Edelsteinen, oder eine einfache Elfenbeinschnitzerei« (S. 190) behandelt. Originell und sympathisch berühren die eingeflochtenen Anspielungen auf die jüngste Vergangenheit und die leider so ernste Gegenwart.

Ernst Stöckhardt (München)

Der Pionier. Monatsblätter für christliche Kunst, praktische Kunstfragen und kirchliches Kunsthandwerk. Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H. — Preis des Jahrgangs M. 3.—.

Aus dem Inhalt der Hefte 1 bis 3 des 9. Jahrganges: Aus der Werkstätte des Goldschmiedes. Die Perle. — Der sog. Sturmiusstab im Dom zu Fulda. — Religiöse Inschriften. — Der Tabernakel von Ignaz Günther mit der Darstellung der 7 hl. Sakramente. — Ostung der Kirchen. — Aus der Klagenliste der Künstler. — Wo erhalte ich Auskunft in Kunstangelegenheiten? — Neue Entwürfe für Erinnerungs- und Grabmale. — Zur Geschichte des Weihnachtsbaumes. — Kleinere Mitteilungen und Anregungen. — Viele Abbildungen.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH.
Druck von F. Bruckmann A. G. — Sämtliche in München.



DIE·CHRISTLICHE·KVNST
FRITZ KVNZ
JAHRGANG
ANUAR 1917
HEFT 4
INHALT:
Werke von Heinrich
Von Dr. Doering.
phael starb. Von
bert. — Die Loreto-
in Bühl bei Im-
dt. Von Dr. J. B.
— Die St. Elisa-
in Nürnberg.
Steffen. —
Biedermann-
Von Dr. Holland.
lung christlicher
OKT. 1916—SEPT. 1917
PREIS HALBJÄHRL. M. 7.—
EINZELHEFTE M. 1.40
Kunst in Köln. — Ein Glasgemälde von Albert Figel. Von Dr. Doering. — — Von der Münchener Glaspalast - Ausstellung. Von W. Zils. — Große Berliner Kunstausstellung 1916. Von Dr. Hans Schmidkunz. — Vermischte Nachrichten. — 33 Abbild. im Text. — Sonderbeilagen: Heinrich Wadere. Das große Leid — Grabrelief.
MONATSCHRIFT·FVR·ALLE·GEBIETE·D·CHRISTLICHEN
KVNST·DER·KVNSTWISSENSCHAFT·SOWIE·FVR·DAS
GESAMTE·KVNSTLEBEN·
VERBINDVNG·MIT·D·DEVTSCHEN·GESELLSCHAFT
FVR·CHRISTLICHE·KVNST·HERAVSGEGEBEN·VON·D·
ESELLSCHAFT·FVR·CHRISTL·KVNST GMBH MVNCHEN





HEINRICH WADERE (MÜNCHEN) DAS GROSSE LEID

Monumentalgruppe für einen Militärfriedhof in Kolmar. — *Text S. 90*



HEINRICH WADERE — DIE ZEIT ANSCHLAGENDE ENGEL

Am Turm des Benediktinerklosters in São Paulo (Brasilien). In Kupfer getrieben von Steinicken (Firma Steinicken & Lohr) in München. — Text unten

NEUE WERKE VON HEINRICH WADERE

Heinrich Wadere hat das fünfzigste Lebensjahr überschritten[1]). Auf welcher Höhe äußerer und innerer Vollendung sein Schaffen steht, davon mögen die Werke Zeugnis ablegen, deren Nachbilder wir bringen. Sie reden von einem Formempfinden, das sich an herrlichsten Vorbildern der Vergangenheit, zumal der griechischen, noch mehr der römischen Antike geklärt und ihnen eine Sprache voll herrlichen Wohllautes abgelauscht hat. In ihren Worten und Tönen verkünden sich Gedanken, die unser eigenes Empfinden aufs nächste berühren, tiefste Gefühle erregen. Nicht in unklarer, nicht in verworrener Weise nach der Art Übermoderner, sondern in solcher, die dem gesunden Verstande entspricht; nicht zügellos und libertinistisch, sondern durchdrungen von jener höchsten Reinheit, die ihr Vorbild und Ideal in der ernsten Schönheit des lauteren Christentums sucht. Keineswegs sind etwa die neuen Arbeiten Waderes alle religiöser Art; nicht wenige von ihnen gehören der Profankunst an. Geist und Wille aber ist überall gleich.

Für das Kloster São Paulo in Brasilien schuf Wadere zwei Engel, die dazu eingerichtet sind, auf dem Turme die Uhrglocke anzuschlagen (Abb. oben). Der Gedanke zu derartigen Figuren ist nicht neu; bekannt sind die beiden die Stunden schlagenden Mohren auf dem Uhrturme zu Venedig. Aber diese Idee alter Zeit ist bei Wadere in neuer Gestalt derart verkörpert, daß sie das christliche Gemüt anspricht. Nicht zwei Profan-

---

[1]) Eine ausführliche Biographie des Künstlers s. im V. Jahrg. — Abb. in versch. Jgg. D. Red.



ABT DOM MIGUEL KRUSE IN SÃO PAULO (BRASILIEN) VON H. WADERE. — *Text nebenan*

figuren helfen den Glanz einer weltlichen Herrschaft erhöhen — oder gehören vielmehr heute zu den Wahrzeichen der Vergänglichkeit jenes weltlichen Glanzes. Sondern zwei Himmelsboten sehen wir. Auch sie mahnen mit dem Anschlagen der Glocken an die Flüchtigkeit alles Erdenwesens und weisen doch zugleich auf das hin, was ewig ist. Wuchtig und bedeutend ist bei diesen Figuren besonders der Umriß; die Stilisierung der Gestalten geht aus ihrer dekorativen Bestimmung im Zusammenhange mit der Architektur hervor. Es sei daran erinnert, daß der Bau des Benediktinerklosters São Paulo vom Münchener Professor Richard Berndl entworfen ist. Die beiden Engel sind von Steinicken in München in Kupfer getrieben.

Für eine Nische desselben Klosters São Paulo schuf Wadere ferner eine drei Meter hohe Monumentalgestalt des hl. Benedikt, ein durch feierlichen Ernst und den ruhigen Fluß seiner Linien ausgezeichnetes Werk.

Auch die Züge des Mannes, den Abt Dom Miguel Kruse, dessen Verdienst es ist, jenes Kloster geschaffen zu haben, hat unser Künstler in einem Relief verewigt, das sich bei voller plastischer Wirkung und lebhaftem Spiel des Hell und Dunkel durch treffliche Porträtähnlichkeit und scharfe Charakterschilderung auszeichnet (Abb. nebenan).

Für ein von Professor Richard Berndl entworfenes Denkmal, das sich in Dresdener Privatbesitze befindet, entstand ein reizendes Relief. Es zeigt unter einem in Barockform gestalteten Baldachin die Gruppe der in Brustbild gegebenen gekrönten Madonna mit dem Kinde (Abb. S. 83). Der freundliche, recht deutsche Eindruck des Bildes wird noch gefördert durch einen darunter angebrachten Strauß von Edelweiß und anderen Blumen. Das ganze Werk ist etwa einen Meter hoch.

Über einer der Hauptpforten des Münchener Justizpalastes thronen die schwungvollen Gestalten von »Gesetz« und »Recht« (Abb. S. 85). Entsprechend der Richtung der abgebrochenen Giebel sind die Unterkörper beider von der Achse der Architektur abgewandt, die Oberkörper aber kehren sich ihr so weit zu, als die nach derselben Richtung erfolgende Wendung der Köpfe dies erfordert. So erhalten beide Figuren schöne und ausdrucksreiche, dabei dekorativ ungemein wirkungsvolle Bewegung. Der pompösen Architektur passen sie sich volltönig an.

Zu den bedeutendsten Neubauten Mannheims gehört das von Professor Richard Berndl entworfene Haus der Rheinischen Schuckertwerke. Zu beiden Seiten des Portales prangen Waderes stolze Figuren von »Kraft« und »Licht«, die erstere als Mann, das letztere als Frau charakterisiert (Abb. S. 85 bis 87). In ruhiger, freier Haltung stehen die beiden Monumentalgestalten da, jede in begreiflicher, überzeugender, künstlerisch vollendeter Weise der Ausdruck dessen, was sie zu versinnbildlichen hat. Der Mann, hinter dem Eichbäume emporwachsen, und der seine Rechte auf ein Zahnrad legt, hat, wohl hauptsächlich infolge des letzteren Attributes, etwas Neuzeitlicheres als die fackeltragende Frau. Bei ihrem Anblick erwacht die Erinnerung an herrliche Werke der Antike — gleichzeitig mit der Bewunderung der künstlerischen Kraft, die sich solchen Anregungen gegenüber doch so durch und durch selbständig hält, so Neuartiges schafft, das neben jenen für unübertrefflich geltenden

Werken sich zu behaupten imstande ist. — Auch der ornamentalen Einzelheiten sei nicht vergessen, die unser Künstler für dasselbe Gebäude geschaffen hat: die in gedrückter Form gezeichneten jonischen Kapitäle von kannelierten Halbsäulen, die kreisrunden Zierplatten, deren jede mit einer anderen Rosette geschmückt ist; die viereckigen Füllungen, deren mannigfaltige Reliefs die Themata »Kraft« und »Licht« in geistreicher Art sinnbildlich weiter behandeln; eine sehr schöne, oberhalb des Portals angebrachte, halbrund geschlossene Füllung, deren oben von einem Akanthusstabe eingefaßtes Relief zwei Füllhörner und eine strahlende Sonne (Versinnbildlichung der durch das Licht geförderten Fruchtbarkeit) zeigt.

Als ausgezeichnetes Beispiel eines öffentlichen Denkmals steht neben dem Dome zu Eichstätt die Kriegergedächtnissäule (Abb. S. 89). Sie ist zehn Meter hoch und besteht aus Muschelkalkstein. Über einem auf drei Stufen sich erhebenden viereckigen Sockel, der die Inschrift trägt, wächst die runde Säule empor. Unterhalb des breit ausladenden Kapitäls ist sie mit Girlanden geschmückt. Oben steht ein Löwe, der seine Tatze auf eine Kugel legt. Kraftvoll ist die Stilisierung des Tieres, interessant in der Art, wie sie zwischen idealistischer und realistischer Form die Mitte zu finden weiß. Die Gestaltung des Denkmals bot besondere Schwierigkeiten wegen der Rücksicht auf die unmittelbare Nachbarschaft des altehrwürdigen Domes mit seinen vorwiegend romanischen Formen. Hier nicht in antiquarisch-nachahmerisches Wesen zu verfallen, sondern mit voller künstlerischer Freiheit ein Werk zu schaffen, das mit dem alten nur wesensverwandt und dabei sichtlich ein Erzeugnis unserer Tage ist, das war eine Aufgabe, die nur mit ungewöhnlichem Takte gelöst werden konnte. Wer die Säule an Ort und Stelle sieht, muß bewundern, wie der Künstler sich jener Aufgabe entledigt, und wie er ein Bild geschaffen hat, welches Neues und Altes zu einer Harmonie von überzeugendster Natürlichkeit verbunden hat.

Endlich noch ein Beispiel profaner Kleinkunst. Es ist der äußerst subtil gearbeitete Griff zu einem Ehrendegen, der Sr. Majestät dem Könige Lundwig III. noch in seiner Prinzenzeit gewidmet worden ist. Das Werk besteht aus vergoldetem Silber und Elfenbein; der auf der Rückseite mit Inschriften bedeckte, quer gerippte Griff endet in einem gekrönten Löwenkopfe; der Korb besteht aus einem äußerst fein modellierten Engel, der mittels einer Inschrifttafel, die



H. WADERE MADONNA
Für ein Denkmal. Bes. A. Stößlein, Dresden. — Text S. 82

er mit beiden Händen über seinem Haupte hält, mit dem Löwen in Verbindung gesetzt ist. Sehr schön ist der Gegensatz zwischen der leichten Bewegung des Engels und der Strenge des Griffes.

Waderes Kruzifixus (Abb. S. 84), ein Werk des Bronzegusses, ist Bestandteil eines in Dresden befindlichen Grabmales. Das Haupt gehört zu den edelsten neueren Christusköpfen. Von hoher Vollendung ist die Ausführung des Aktes, der trotz einer gewissen Weichheit voll männlicher Kraft ist. Das dem Tode vorausgegangene körperliche Leiden ist nur zu ahnen, es hat außer den Wundmalen keine Spuren zurückgelassen, und in Schönheit, wie er gestorben ist, wird der Gottmensch auferstehen. Mit sanfter, zweimaliger Biegung fließt die Linie des Körpers an der Senkrechten des Kreuzesstammes nieder. Geschickt ist die Anordnung des Lendentuches, dessen hängendes



HEINRICH WADERE KRUZIFIXUS

Bronze. Für ein Grabdenkmal. — Text S. 83 und 85



HEINRICH WADERE — PORTALFIGUREN

An dem von Friedrich von Thiersch erbauten Justizpalast in München. — Text S. 82

Ende sich zwischen die Unterschenkel und das Kreuzesholz schiebt. So ist es verhindert, durch freies Herabwallen eine störende Parallele neben der Hauptlinie zu bilden, der es sich so vielmehr unter- und einordnet.

Im Jahre 1913 entstand ein Grabdenkmal, das der Graf von Hutten-Czapski in Gollantsch für eine mütterliche Freundin seines Hauses, Frau Sophie Königk, errichten ließ (Abb. S. 88 und Einschaltblatt nach S. 88). Auf einem flachen, breiten Sockel erhebt es sich. Es ist von einem schmiedeeisernen Gitter umgeben; an der Vorderseite zeigt es ein Viereck, innerhalb dessen Rosen aus einem Korbe herausranken. Die untere Hälfte des Grabmales trägt eine Inschrifttafel, die obere, die nur wenig schmäler und mit einem flachbogigen Giebelfelde bedeckt ist, bildet eine Nische, in der ein bronzenes Relief sich befindet. Infolge der großen Einfachheit aller Linien und Flächen kommt es um so kräftiger zur Geltung.



MODELL FÜR DAS VON RICHARD BERNDL ENTWORFENE HAUPTPORTAL DES NEUBAUES DER RHEINISCHEN SCHUCKERTWERKE

Vgl. Abb. S. 86 und 87



HEINRICH WADERE KRAFT

2,80 m hohe Muschelkalkfigur am Portal des Neubaues der Rhein. Schuckert-Werke in Mannheim. — Text S. 82



HEINRICH WADERE LICHT

2,80 m hohe Muschelkalkfigur am Portal des Neubaues der Rhein. Schuckert-Werke in Mannheim. — Text S. 82

Man sieht den Heiland vor der Verstorbenen stehen; sie hat betend die Hände zusammengelegt, während er ihr seine Linke entgegenreicht und mit der Rechten gen Himmel weist. In das von hohem Idealismus erfüllte Werk kommt durch das bei feiner Stilisierung doch bildnisgetreue Antlitz der Frau und durch die prachtvollen Hände beider Gestalten frische Lebenswirklichkeit.

Strenge Architektur zeigt ein steinernes Grabmal, das für einen israelitischen Friedhof gefertigt ist; ruhige Flächen, zwei offene Nischen für Blumenkränze, dazwischen ein von schlichten, kurzen Pfeilern flankiertes Relief mit schön stilisierten Rosen, die in einer Vase blühen und die ganze Fläche mit ihren Ranken überziehen.

Edle Ruhe kennzeichnet ein steinernes Grabmal des Münchener Waldfriedhofes. Man sieht eine von zwei vierkantigen Pfeilern begrenzte, mit einem Korbbogen eingewölbte Fläche. Sie zeigt als einzigen Schmuck eine Halbrundnische, unter ihr ein Wappen zwischen zwei Palmzweigen; drei ganz schlichte Tafeln enthalten Inschriften.

Von großer Anmut ist ein Grabmal mit der Gestalt eines trauernden Knaben (Abb. S. 90). In antiker Gewandung steht er, mit



HEINRICH WADERE GRABDENKMAL DER FRAU SOPHIE KOENIGK

In Gollantsch-Muschelkalk und Bronzerelief. — Text S. 85 und oben



HEINRICH WADERE (MÜNCHEN) GRABRELIEF (BRONZE)

Für das Grabmal der Frau Sophie Koenigk in Gollantsch. — Text S. 85 und 88



dem linken Bein auf einer Stufe kniend, neben einem Grabe, das er mit einem Kranze schmücken will. Mit schöner Bewegung wendet er sich gegen den Beschauer, als wollte er dessen Teilnahme für den allzu frühen Tod seines Spielgenossen anrufen.

Das hier (S. 91) abgebildete Dresdener Friedhofsrelief mit der Grablegung Christi ist 1,45 m breit, 1,15 m hoch und besteht aus Muschelkalk. Die Komposition ist einfach und feierlich, dabei frei und lebendig, das Relief kräftig genug, um vor dem als Gemäuer charakterisierten Hintergrunde sanfte und volle Licht- und Schattenwirkungen zu erzeugen. Als Basis dient der mild bewegten Figurengruppe die gleichförmig stilisierte, durch die Falten des Bahrtuches gegliederte Horizontalmasse des Grabes. Ihre Strenge löst sich auf, und zugleich wird der Übergang zu den Vertikallinien geschaffen durch den Körper des Heilandes. Darüber gruppieren sich die Köpfe in natürlicher und doch fester Anordnung; die großen Vertikalen der drei lebenden Männer schließen die Gruppe rechts und links ab, während die Gestalt der trauernden Mutter die Mitte ausfüllt. Kraftvoll sind die Körper, die sich durch die in ruhigem Faltenflusse gezeichneten idealen Gewänder klar abzeichnen. Der Akt des Christuskörpers ist von vorzüglicher Schönheit, fern von jeder Empfindelei, die ja der Wadereschen Kunst überhaupt fremd ist. Das gilt auch von den Köpfen und Gesichtsausdrücken, in denen sich die stille Trauer der Gottergebenheit auf schönste kundgibt. Besondere Anerkennung verdienen die Hände.



HEINRICH WADERE KRIEGERDENKMAL
Am Domplatz in Eichstätt. Muschelkalkstein, 10 m hoch. — Text S. 83

Ein Denkmal von schöner Monumentalität errichtete Wadere auf dem Münchener Westlichen (Moosacher) Friedhofe. Aus Untersberger Marmor ist das Werk gearbeitet. Oberhalb eines Sockels, aus dessen Fläche eine mit einer Girlande geschmückte, in klassischer Form gezeichnete Inschrifttafel hervortritt, steht eine weibliche Gestalt, die mit dem Ausdrucke tiefer Trauer den rechten Arm auf eine Graburne stützt und mit der Hand das Gesicht halb verhüllt, während sich die Linke auf ihr Herz legt (Abb. S. 93). Neben der auf einem Sockel stehenden Urne kniet ein kleiner Genius, der sich bemüht, den mit einer Inschrift versehenen Sockel mit einer Girlande zu umwinden. Haltung, Ausdruck, Körper und Gewandung der Frauengestalt sind von weicher Klarheit; klassische Form, vom christlichen Geiste unserer Zeit erfüllt; schönster Genuß für das Auge und Erhebung für das Gemüt.

Ein Denkmal für den Waldfriedhof zeigt die für Waderes Kunst in so hohem Grade bezeichnende Einfachheit und Wucht der Linie und der architektonischen Gestaltung. Die Form ist die einer kleinen Kapelle, die auf einem ohne besonderen Schutz gelassenen, zweistufigen Sockel steht (Abb. S. 92). Zwei Pfeiler tragen einen wuchtigen Giebel, zwischen ihnen tritt die Hinterwand so weit zurück, daß eine charaktervolle Schattenwirkung entsteht. Die Vorderflächen der beiden Pfeiler sind mit je einer Figur in hohem Relief geschmückt, das von der Steinoberfläche her aus dem Stein geholt ist. Von den Figuren, die in trauernder Haltung da-



H. WADERE GRABFIGUR
Bronze. — Text S. 89

stehen, hält die männliche einen Palmzweig, die weibliche einen Kranz von Rosen in den Händen. Die Aufstellung ist streng stilisiert, doch wirkt die Haltung und Zeichnung der Köpfe mildernd. Die Hinterwand enthält die Inschriftfläche, unter dieser das von einem Kranze umgebene Monogramm Christi: Wie dieses Symbol ältester Zeit entstammt, so auch das des im Giebel angebrachten Reliefs mit dem Pelikan. Zur Wirkung des Grabdenkmals, das sich malerisch von dem Waldhintergrunde abhebt, trägt das flimmernde Leben des Materials — Muschelkalk — wesentlich bei.

Die klassische Richtung der Wadereschen Kunst tritt in wenigen seiner Werke in solcher Schönheit auf wie in der überlebensgroßen bronzenen Grabfigur, die der Meister »In memoriam« nennt (Abb. S. 94). Mit ruhiger Hoheit sitzt das erhabene Weib da, die Hände, deren eine ein paar Blumen hält, ruhen im Schoße, Blick und Gedanken schweifen in stille Fernen vergangenen Glückes und abgeklärten Schmerzes.

Zu Waderes neuesten Arbeiten, gleich den meisten, die wir betrachtet haben, eine solche, die der Ehrung des Gedächtnisses Dahingeschiedener geweiht ist, gehört seine Anlage eines Heldenfriedhofes im elsässischen Colmar. Die Aufgabe, die er sich gestellt hat, ist, eine würdige Ruhestätte zu schaffen, ein Bild von künstlerischer Ruhe und Einheitlichheit, das geeignet sei, Gefühle der Andacht und Dankbarkeit wachzurufen. Der Friedhof bildet ein Rechteck von etwa 30 m Länge und 50 m Breite und vermag über 1300 Tote aufzunehmen; 800 davon sind bisher hier bestattet. Von dem in der einen Langseite befindlichen Haupteingange zieht sich ein von Mauern lebendigen Grüns eingefaßter Weg quer durch das Gräberfeld, das so in zwei Gebiete zerteilt wird. Am Ende dieses Weges steht, vom Eingange her bereits sichtbar, von Trauerweidenhintergrund malerisch sich abhebend, des Künstlers herrliche Gruppe »Das große Leid« — jene Pietà, die in der Ausstellung des Münchener Glaspalastes 1916 Bewunderung erregte (Abb. erste Sonderbeilage). Der tote Heiland, das ewige Vorbild aller, die bis in den Tod getreu waren, ist am Boden dahingestreckt, der Oberkörper lehnt sich an eine mit stilisierten Pflanzen bewachsene Erdwelle, dem Haupte dient auf ihr das Grabtuch als Unterlage. Über des Sohnes Leiche neigt sich die trauernde Mutter. Prachtvoll ist der ruhige, große Umriß des Werkes, vollkräftig der Gegensatz der beiden Gestalten, deren eine verhüllt, die andere fast ganz entblößt ist; herrlich der Ausdruck der Mutter, ausgezeichnet die Durchführung des Christuskörpers. Ein bedeutungsvolles, formenschönes Werk wie dieses muß auf jeden Besucher des Friedhofes aufs tiefste wirken. Wie bei allen Schöpfungen seiner Grabkunst hat Wadere auch dieses so gestaltet, daß es das trauernde Gemüt erhebt und versöhnt, nicht niederdrückt. Die gleiche Absicht verfolgt und erreicht er mit dem Schmucke der einzelnen Gräber. Für diesen Zweck hat er fünf Modelle erfunden, die von den Angehörigen nach Belieben ausgewählt werden können. Sie werden einheitlich in rotem Vogesensandstein ausgeführt und überschreiten nicht eine bestimmte Höhe. (0,80—1,00 m). Die Form ist die der aufrecht stehenden, hoch rechteckigen Tafel, die in ihrer oberen Hälfte mit dem Relief des eisernen (für Franzosen mit einem schlichten anderen) Kreuze geziert ist, während die untere eine Inschriftfläche zeigt. Der überaus bescheidene Preis für ein solches Denkmal beträgt mit der Aufstellung 35 Mark. — Das für Colmar auf wenige Abwandlungen eingeschränkte Motiv hat der Künstler nun aber in einer Reihe



HEINRICH WADERE GRABRELIEF FÜR MUSCHELKALK

Dresdener Friedhof. — Text S. 89

von Wettbewerbentwürfen noch viel weiter ausgeführt, ohne daß die Höhenverhältnisse anders und die Kosten sehr viel größer werden. Für die Ausschmückung von Kriegergrabstätten geben diese Entwürfe Anregungen wertvollster Art. Das eiserne Kreuz, das die Beziehung zum Heldentum des Gefallenen wie zugleich bei den Angehörigen christlicher Bekenntnisse die zum Glauben ausdrückt, erscheint in den verschiedensten Anwendungen, einfach und geschmückt, als Relief oder freistehend, in Stein oder Metall gedacht, immer großzügig, wuchtig, ergreifend. Aber auch andere edel stilisierte Motive finden sich: Lorbeerzweige, Schwerter, Waffen und dergleichen. Der abgeklärten Ruhe und dem Schönheitsdienste der Wadereschen Kunst mußte diese Aufgabe besonders zusagen, und in vorbildlicher Art hat er sie gelöst (Abb. S. 96—102).

Als im Jahre 1915 der fünfzigste Geburtstag des Meisters herannahte, vereinigten sich seine Schüler und Schülerinnen, um ihm eine Ehrengabe darzubringen (Abb. S. 95). Der Münchener Josef Gangl entwarf den Plan zu dem etwa 50 cm hohen Werkchen: ein Jüngling und eine Maid, die mit drolligem Ernst auf einer Platte von grünem Marmor daherschreiten, bringen auf einer Trage ein anmutiges Bäumlein herbei. Aus einem zierlichen Untersatze wächst es empor, nach beiden Seiten streckt es in vier Reihen übereinander seine geschwungenen Äste, und ganz oben sitzt ein fröhliches Glücksvögelein neben einem kleinen Zweige, in dessen stilisiertem Laube die Zahl des durch ein Schwert gekennzeichneten Kriegsjahres 1915 angebracht ist. Die kleinen Dreiecke sind mit Amazonitsteinchen gefüllt. Das Bäumlein besteht, gleich seinen Trägern aus Bronze; an seinen Ästen hängen außer zwei durchbrochen gearbeiteten Anhängern 24 zinnerne



HEINRICH WADERE GRABDENKMAL
Muschelkalk. Waldfriedhof München. — Text S. 89

Medaillen, jede von einem oder einer anderen gearbeitet und gestiftet, daher keine wie die andere, aber jede in ihrer Art phantasievoll und zierlich. In der Mitte zwischen Schwertern drei eiserne Kreuze für Schüler, die gefallen sind — es sind seitdem noch andere jenen gefolgt! — über den Kreuzen eine Medaille mit einem Genius, der den gefallenen Helden einen Ehrenkranz bringt. Auf der Rückseite jeder Medaille liest man den Namen des Stifters, unten aber ist eine Tafel, auf ihr stehen die Worte: (vorn) »Wir haben den besten Lehrer«, (rückwärts) »Künstler und Gönner«. Doering

ALS RAPHAEL STARB

Erzählt von M. Herbert

Als Raphael starb, da erzählten seine Schüler, Anhänger, Freunde und Bewunderer in Rom aller Welt: Mit dem letzten Atemzuge des großen Urbinaten wären die Mauern des Vatikans erbebt, als habe der alte Seismos in ungeheurem Schmerze sich bewegt und die Wände des päpstlichen Palastes hätten nun große Risse aufzuweisen. Diese Legende eilte auf den beflügelten Schritten der Fama über ganz Italien und kam durch die Briefe des Malers Sebastiano del Piombo, welche Raphael »einen armen Teufel« nannten, auch zu Ohren des Michel Angelo Buonarotti. Michel Angelo war damals vieles mißglückt, auf das er seines Künstlertums Hoffnung setzte. Er war enttäuscht und erbittert. Das Julius-Denkmal konnte keinen Fortgang nehmen, er hatte die Fassade von San Lorenzo entworfen — und die Ausführung stockte — aus Mangel an Geld in der päpstlichen Schatulle. Der Genius in ihm stolperte über die Unzulänglichkeiten des Lebens. Zürnend und grollend saß er hinter den Mauern von Florenz und wie große Schatten wanderten durch seine Schöpferträume die Urweltriesen, welche er zum Gedächtnis der Medici plante, Tag und Nacht, Morgendämmerung und Zwielicht, Abendstunde. Als Michel Angelo von dem Gerede über die Schäden im Vatikan hörte, schwieg er verbissen still. Auch da er von dem untröstlichen Schmerze des Papstes hörte, schien ihn das nicht zu berühren. Er setzte sein eisernes Gesicht auf, und sprach kein Wort dazu. Sich selbst aber sagte er: Wenn beim Tode Raphaels, der allerhand Annehmbares gemacht hat, die Mauern des Vatikans erbebt sind, dann weiß ich wohl, daß bei meinem Tode die Erde in ihren Grundfesten erschüttert wird. Denn was ist Raphael gegen mich? Er war der Liebling des Geschicks, mich aber verfolgt das Unheil mit allen Härten, was jedesmal besagen will, daß es aus Lehm und Erde einen Großen, einen Eisernen zu schmieden vor hat.

Die Grazien hatten Raphael verzogen, er war ein schöner Mann, von Herzoginnen und

Gräfinnen vergöttert. Solchen Leuten ist immer die lächelnde Güte natürlich, denn niemand reizt sie zum Zorn, sie gehen auf Schmeicheleien wie auf Rosen. Raphael war einer von den ewig Gefälligen, der malte, was die andern von ihm wollten; ich aber konnte nur erschaffen, was in mir selber war. Anschmiegend und holdselig, liebreich und freundlich konnte Raphael sein. Der schöne Erbe des braven Perugino und so vieler andern.

Ich aber trat keines Menschen Erbschaft an. Ich wäre auch ohne Donatello und Brunelleschi geworden was ich bin. Ich malte und formte was ich mußte. Ich führte die Befehle meines Gottes aus ohne Zwischenmänner. Ich rang, wie Jakob in der Wüste, mit dem Allmächtigen um die Dinge des Urseins. Wie der Ewige zwang ich dem Chaos meine Welt ab. Ich erkannte nur einen Führer, Dante Alighieri, dessen Asche nach Florenz zu bringen, dessen Denkmal zu bauen mein höchster Wunsch ist. Nur seinen Lorbeer möchte ich teilen. Wie er, stieg ich in die Schlünde der Hölle hinab, wie er schritt ich über die geöffneten Tore des Himmels. Ich sah den Weltenrichter und dereinst werde ich seine Verwerfergebärde malen. Ich durchlebte die Schauer aller Schöpfergewalten und riß alle Tiefen auf. Das Erwachen des ersten Menschen war in mir und sein große prophetische Angst vor den Folgen seiner Sünde in den kommenden Geschlechtern. Raphael aber schlug lächelnd die Lyra des Apollo auf dem Parnaß. Er blieb in den Vorhöfen der Ewigkeit, spielte mit Engeln und sah das Heilige in nebelnder Vision, wie Lionardo es sah, der ein mattes, unrühmliches Ende nahm.

Ich dagegen starb am Kreuze mit dem Heiland, ich litt alle Schmerzen der Welterlösung und vergoß all mein Blut für das letzte Wort, das Unaussprechliche. — Ja, so dachte Michel Angelo, der Sechsundvierzigjährige, der Mann, der mitten im Trotze seiner gigantischen Kraft und Gesundheit stand; als er einsam und gebeugten Hauptes die stillen Wege auf den Höhen von San Miniato schritt, wo die alten, ernsten Gebilde der hohen Zypressen eine Mauer bildeten zwischen ihm und den Augen der Menschen.

O wie schwer trug dieser Gewaltige an seiner Häßlichkeit, das Bewußtsein durch Torrigianos wilde Knabenfaust auf ewig mißgestaltet zu sein, schnürte ihm die freie Seele ein.

Als der Meister so weltabgewandt dahinschritt kam manches in Bildern in seine Erinnerung zurück, das mit seinem und Raphaels Leben zusammenhing. Er sah sich wieder in einem der vielen Höfe des Vatikans, wo Stimmen und Tritte laut hallen und klingen. Er kam bestaubt und übermüdet von seiner Arbeit an der Decke in der Sixtina, es war an dem Tage, da er verzweifelnd entdeckte, daß der Kalk bröckelte und die Farben nicht hielten. Alles in ihm zitterte



HEINRICH WADERE GRABMAL
Untersberger Marmor. Westfriedhof München. — Text S. 89

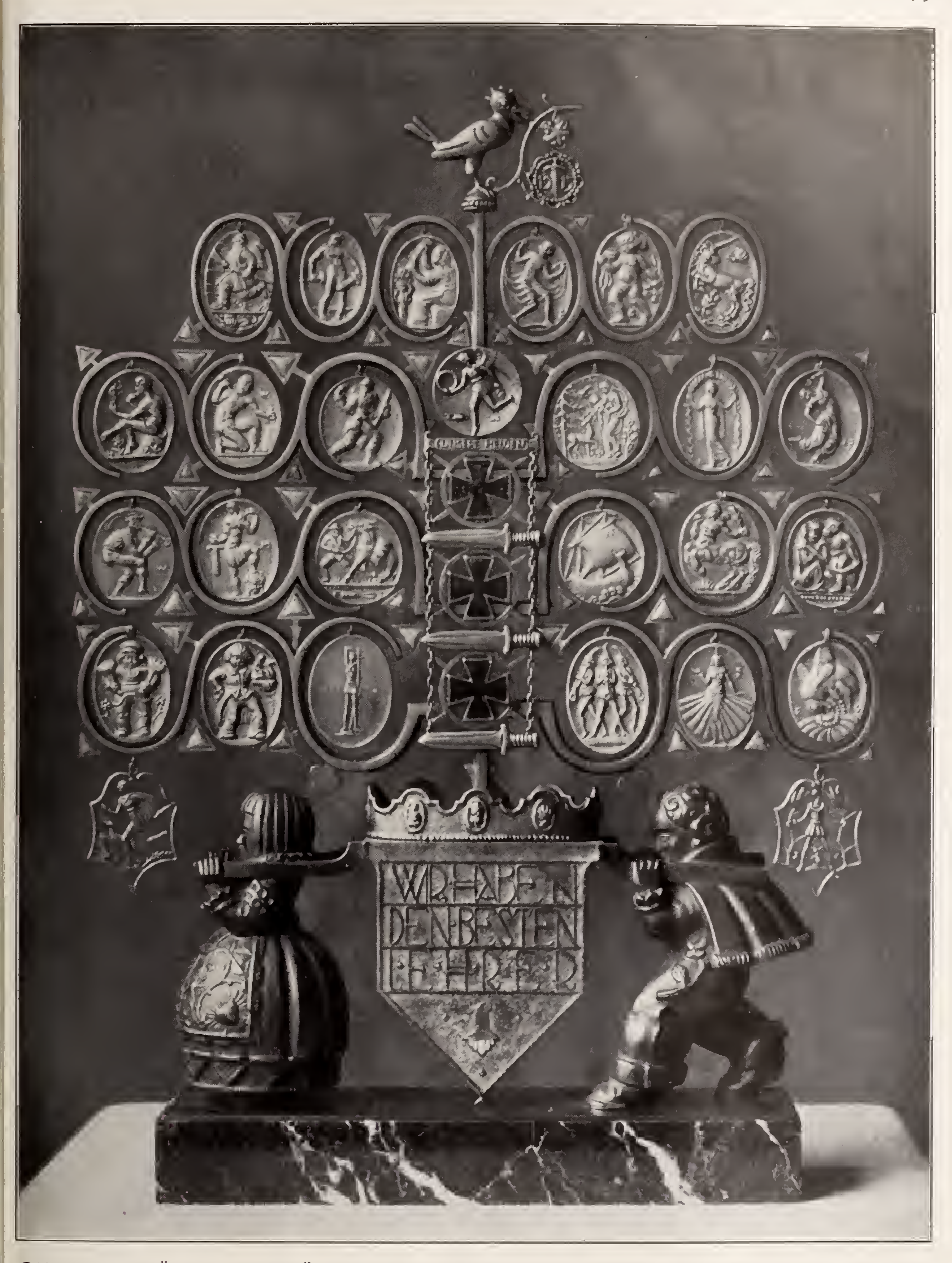


HEINRICH WADERE IN MEMORIAM
Überlebensgroße Grabfigur in Bronze. — Text S. 90

vor Angst um sein Werk. Mißlungen! Welch furchtbarer Gedanke! Er atmete Vernichtung. Da war Raphael ihm entgegengekommen. Sieghaft, strahlend, sorgenlos wie einer, dem alles glückt. Er, der niemals der Einsamkeit gebieterisch bedurft hätte, wie Michel Angelo, war umgeben von jungen, reichen Leuten, von Schülern und Trabanten, er schritt in seinem Gefolge daher wie ein regierender Fürst. Grellfarbige Samtmäntel leuchteten, edelsteingeschmückte Agraffen hielten die weißen, wallenden Federn auf den Baretts. Verstohlen schwirrte eine Laute unter ein paar lustigen Griffen. Wie Jubel und Triumph ging es aus von dieser Schar, die von Jugend und Erfolg überschäumte. Der Gegensatz zwischen seinem schweren Leben und diesem leichten, unbekümmerten schnitt Michel Angelo in die Seele. Ihn schmerzte der Rükken, ihm brannten die Augen — halbgelähmt hingen ihm die Arme an der Seite, von der unerhörten Anstrengung des Malens, während er auf dem Rükken lag und seine ewigen Gefühle der Decke der Kapelle anvertraute. Zerspringen wollte ihm das Hirn von den wirbelnden Ideen, die es erfüllten. Wahrlich er schwitzte Blut und dieser Jüngling brach den Ruhm vom Lebensbaum gleich einem Apfel, der an niederem Zweige hängt. Der alte wilde Jähzorn war über Michel Angelo gekommen. Da rief er Raphael das bittere Hohnwort zu: »Umringt gehst du dahin wie ein Häscher«. Und Raphael, lachend und schnell bereit mit witziger Gegenrede, gab zurück: »Immer einsam — Michel Angelo — wie ein Henker!« Die Antwort, die er selbst provozierte, schien dem Empfindlichen doch die ausgesuchteste Bosheit, denn sie traf ihn an seinem wunden Fleck. Lange war das Wort ihm nachgegangen. Es hatte die Kluft zwischen ihm und Raphael unüberbrückbar gemacht. Ja, der Urbinate hatte recht.

Einsam und gemieden wie ein Henker lebte Michel Angelo, den die Leute »Den Schrecklichen« nannten. Und doch sehnte er sich mit dem Durste des Titanen nach Liebe und Verständnis.

Ach — auf Erden mußte er die Einsamkeit des Henkers erwählen, wenn er dahin gelangen wollte, die grausamen, machtvollen und unerbittlichen Dinge zu schaffen, welche das Kleine und Schwache mit ehernem Fuße zertreten und der Welt den Maßstab in die Hand geben, vor dem das meiste nicht mehr besteht. Ja — das waren harte, ungerechte Worte damals, die Menschen einander nicht sagen sollten, die der Sturm des Lebens ihnen zu Unrecht entreißt. Jetzt aber lachte



GABE DER SCHÜLER UND SCHÜLERINNEN VON PROFESSOR WADERE ZU SEINEM 50. GEBURTSTAG

Entwurf von Joseph Gangl. Medaillen in Zinn. — Text S. 91



HEINRICH WADERE — ENTWÜRFE FÜR KRIEGERGRÄBER

0,75 m hoch. — Text S. 90—91

der einsame Wanderer plötzlich hell auf. Er mußte daran denken, wie er Raphael, dem er mehr als allen andern Menschen mißtraute, weil er sich einst von Bramante die Sixtinische Kapelle öffnen ließ, um, wie Michel Angelo meinte, die Ideen der Schöpfung zu stehlen — so wie er diesem neidvollen Nebenbuhler, der ihn nicht gelten ließ, einen Streich spielte.

Michel Angelo ließ seine Statue eines trunkenen Bacchus, der er vorher einen Arm abschlug, in die Erde Roms vergraben und ließ sie nach Monaten wieder ausgraben, als neuentdeckte Antike ausstellen und anpreisen[1]).

Mit Raphael traf Michel Angelo vor dem Werke zusammen.

Michel Angelo tadelte die Arbeit.

Raphael aber, vielleicht um des Widerspruchs willen, konnte sich nicht genug tun an Lobeserhebungen.

Da ließ Michel Angelo, grimmig lächelnd, aus seiner Werkstatt den fehlenden Arm holen und erklärte, daß er der Meister sei. In Raphaels Antlitz stieg da blutrot die Beschämung.

Michel Angelo stand still auf seiner Wanderung und sah in die blaue Ferne über das Arnotal hinaus.

Noch einmal überdachte er Raphaels Leben und Schaffen. Es war eine Kette unerhörter Triumphe gewesen. Nie hatte ein Künstler so leicht, so spielend, so scheinbar mühelos geschaffen wie der Urbinate. Lachende Geschenke machte ihm das Glück. Er war ein Liebling der Götter und Menschen. Aus seiner Seele blühte die Schönheit immer neu, immer jung, in unerschöpflicher Fülle. Madonna auf Madonna tauchte empor, ernst und sinnend, lieblich und zart, mütterlich hold. Daheim auf dem Parnaß war Raphael wie im Christenhimmel. Und Raphaels Stanzen, eine machtvoller und vollkommener als die andere. — Woher kamen sie? Aus den Tiefen des Michel Angelo! Ja, ob er es geleugnet hatte oder nicht, all seine überragende Größe entlieh auch er bewußt oder unbewußt dem gehaßten Buonarotti.

Nun aber war diese stolze und schöne, auf goldenem Leuchter flammende Lebenskerze erloschen.

---

[1]) Legende. Es handelt sich bei vorliegendem Aufsatz nicht um nüchterne Geschichte, sondern um eine poetische Seelenschilderung. D. Red.



HEINRICH WADERE ENTWÜRFE FÜR KRIEGERGRABMÄLER

0,95 m hoch. — Text S. 91

Michel Angelo hatte in Italien keinen Rivalen mehr.

Raphael! — Michel Angelo wußte nun doch, daß der Name nie aus den Tafeln der Zeit getilgt werden konnte.

Raphael hatte das Leben genossen, alle seine Becher führte er an die Lippen. Mit 38 Jahren hatte er alles sein eigen genannt, das die Welt an Herrlichkeit, Ruhm, Liebe, Ehre und Reichtum zu geben vermag, übersättigt sank er dahin.

Er aber — Michel Angelo — war einer der zu entbehren und zu fasten versteht. Nichts, absolut nichts wollte er, als seine Kunst, weil sie ihm das Höchste war. Alles andere schien öd, leer, wertlos und schal.

Er fühlte in sich eine Kraft, als werde er ewig leben, als werde ihm in dieser Stunde die Verheißung gegeben, die wie ein göttliches Versprechen klang: »Michel Angelo wird die heilige Jugend des Alters gegeben werden, die heilige Jugend unverminderter Schaffenskraft, welche die göttliche Gerechtigkeit denen schenkt, die eisern streng gegen sich selbst gewesen sind.«

DIE LORETO-KAPELLE IN BÜHL BEI IMMENSTADT

Gelegentlich der Restauration der Loreto-Kapelle in Bühl bei Immenstadt im Frühjahre 1914 wurden unter der Tünche alte Fresken entdeckt, welche jahrhundertelang verborgen gewesen sind.

Diese Fresken bieten für die Allgemeinheit ein gewisses Interesse; es sollen deshalb weitere Kreise auf sie aufmerksam gemacht werden. Die Loreto-Kapelle in Bühl ist im Jahre 1666 auf Betreiben des Grafen Hugo von Königsegg-Rothenfels erbaut worden. Am 6. Juni 1666 wurde der Grundstein gelegt und am 8. September 1666 wurde in der Kapelle der erste Gottesdienst gefeiert.

Der Erbauer der Kapelle ließ diese auch ausmalen und zwar, wie es scheint, durch einen einheimischen Künstler, den er eigens zu diesem Zwecke nach Loreto in Italien entsandte. Die Loreto-Kapelle in Bühl sollte ein genaues Nachbild der Santa Casa in Loreto sein. Nach den zeitgenössischen Berichten waren damals die Innenwände der Santa Casa bemalt, die Malereien waren aber



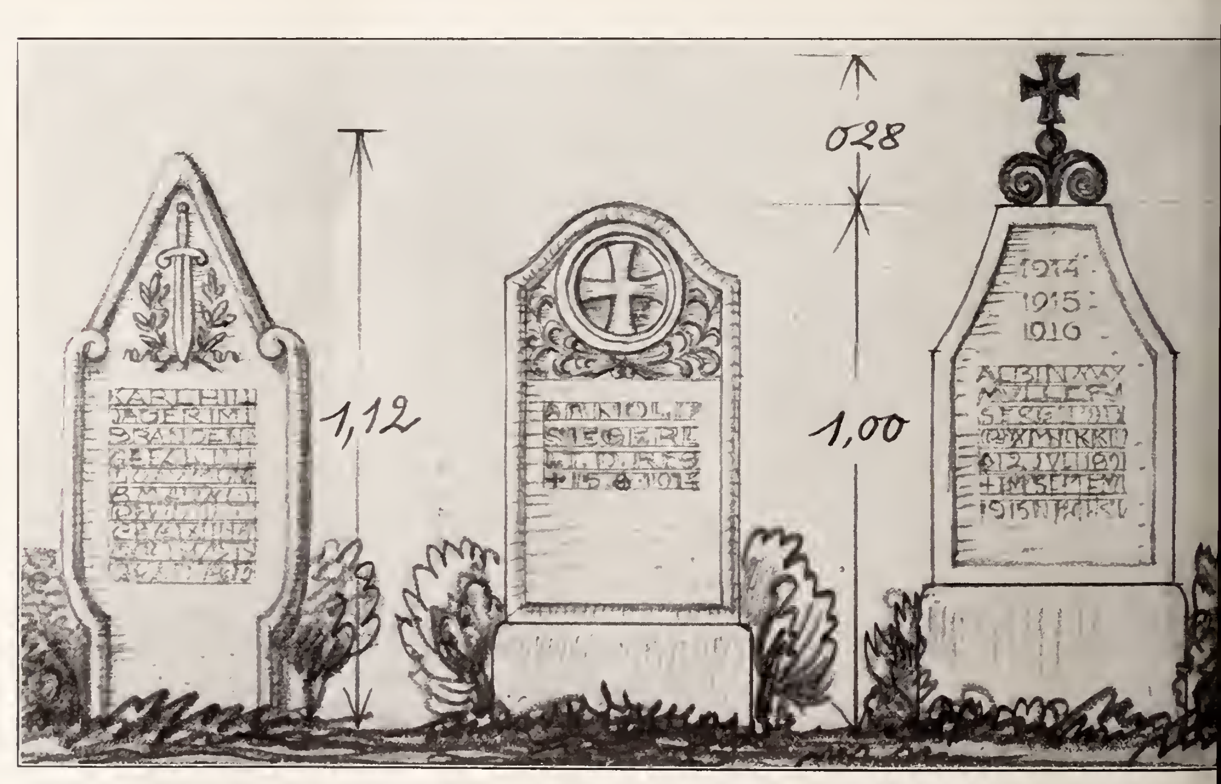
HEINRICH WADERE — ENTWÜRFE FÜR KRIEGERGRABMÄLER

0,86 m hoch. — Text S. 91

nur mehr zum Teile erhalten, heute sind sie ja vollständig zerstört. Wie Pietro Valerio Martorelli in seinem Werke: Teatro istorico della Santa Casa della B. Vergine Maria e sue ammirabile Tralazione in Loreto. Roma 1773 II pi 63/4 berichtet, waren die Gemälde 1625 auf Veranlassung einiger deutscher Fürsten von einem Maler, dessen Name nicht genannt wird, sorgfältig erneuert worden.

Darnach war damals die Bemalung der Innenwände der Santa Casa folgende:

a) Westwand (vgl. Abb. S. 103). Zwei Engel innerhalb zweier Körbchen mit Diademen auf dem Haupte, die Kleider von schillernder



HEINRICH WADERE — ENTWÜRFE FÜR KRIEGERGRABMÄLER

Höhe neben den Abb. angegeben. — Text S. 91



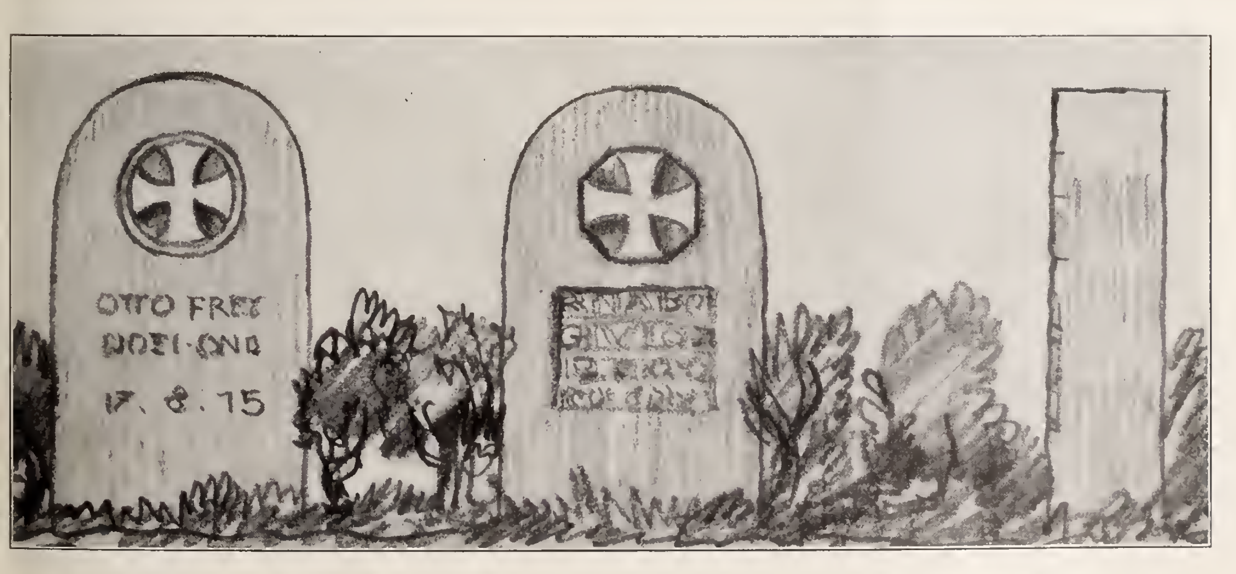
HEINRICH WADERE — ENTWÜRFE FÜR KRIEGERGRABMÄLER

0,70 m hoch. — Text S. 91



HEINRICH WADERE — ENTWÜRFE FÜR KRIEGERGRABMÄLER

0,75 m hoch. — Text S. 91



HEINRICH WADERE — ENTWÜRFE FÜR KRIEGERGRABMÄLER

0,80 m hoch



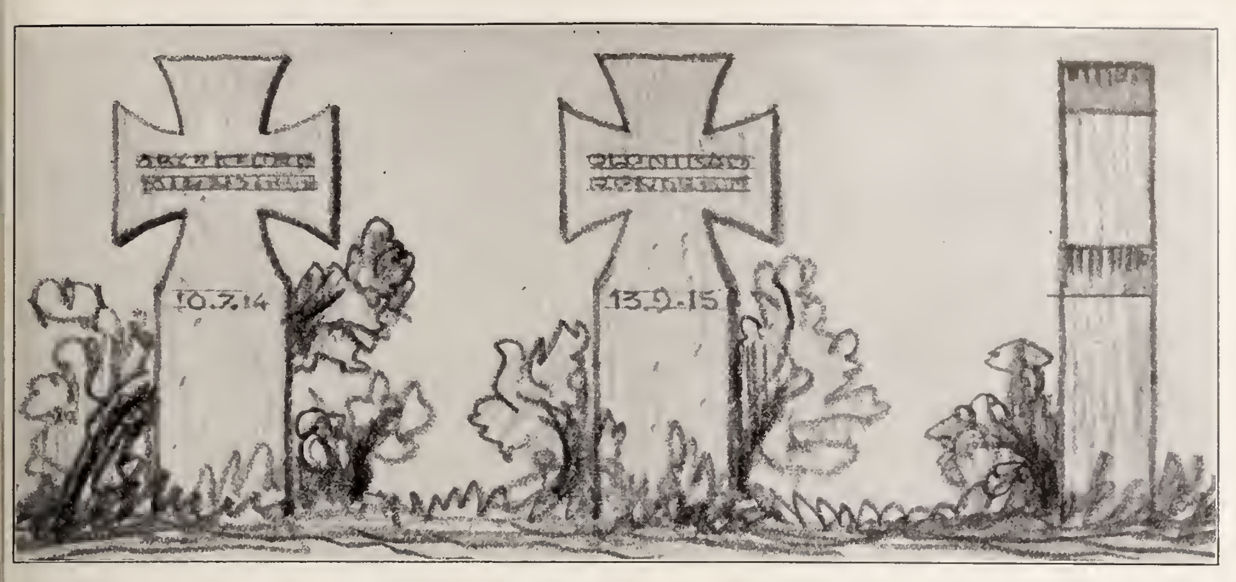
HEINRICH WADERE — ENTWÜRFE FÜR KRIEGERGRABMÄLER
0,86 m hoch. — Text S 91

Farbe und die Flügel blau, links ist eine Madonna — bis zu den Knien — vor ihr steht das Kind, welches einen Sperling in der Hand hält. Sein Kleid ist blau, ähnlich dem Mantel der Mutter, deren Kleid rot ist. Nebenan ist ein heiliger Antonius mit einem Buch unter dem Arm und einem Glöckchen in der Hand, er hat eine rote Kapuze und darunter ein gleichsam löwengelbes Kleid und ein Birett auf dem Kopfe. In zweiter Reihe rechts ist





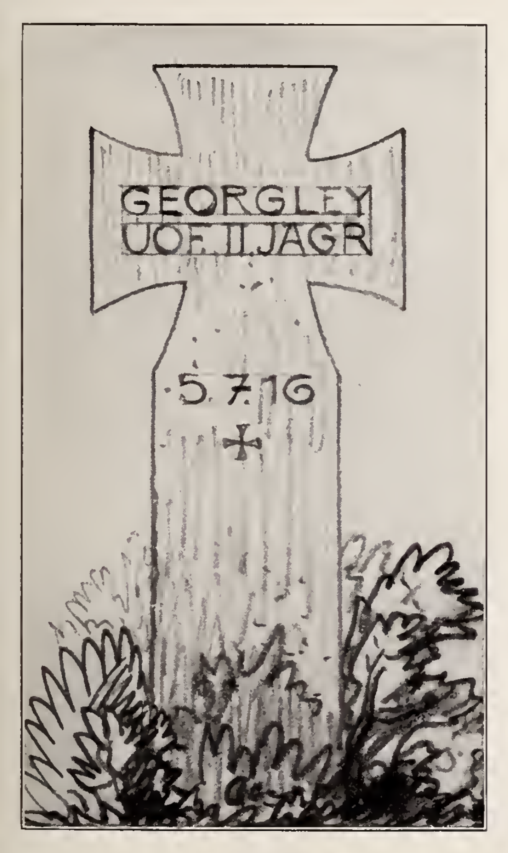
HEINRICH WADERE, ENTWÜRFE FÜR KRIEGERGRABMÄLER
1 m hoch. — Text S. 91



HEINRICH WADERE — ENTWÜRFE FÜR KRIEGERGRABMÄLER
0,80 m hoch. — Text S. 91

ein anderes Bild einer sitzenden Madonna mit dem auf ihrem Schoße stehenden Kinde. Die Gesichter mit Anmut und Andacht aneinander geschmiegt. Das Kleid des Kindes ist weiß, der Mantel der Mutter blau und ihr Kleid rot. An deren Seite steht das Bild des hl. Ludwig, König von Frankreich in königlicher Kleidung: Gewand mit Unterkleid mit roten und weißen Querstreifen verbrämt, der Übermantel rot, von der rechten Seite hängt eine Waffe (wie er im Kreuzzuge gefangen wurde) und links hält er eine Rute hoch als königliches Szepter.

Ähnlich diesem ist auch auf der anderen





HEINRICH WADERE, ENTWÜRFE FÜR KRIEGERGRABMÄLER
1 m hoch. — Text S. 91



HEINRICH WADERE ENTWÜRFE FÜR KRIEGERGRABMÄLER

0,87 m hoch. — Text S. 91

Seite ein Bild einer sitzenden Madonna in Kleidern in Form und Farbe den bereits beschriebenen gleich und mit dem ihr zugewandten Kinde anscheinend rot gekleidet.

In dritter Reihe: Rechts, wo der Bewurf aufhört, erscheint halbseits die Gestalt einer Madonna, ebenfalls in blauem Mantel und rotem Kleide. Oben hängt wie ein kleines Votivbild mit einer knienden Gestalt blau auf rotem Grunde, neben der Madonna und bis zur halben Höhe, ein kleiner Engel rot gekleidet mit einem Kreuz in den Händen. Von der andern Seite links fallen nur zwei halbe Köpfe von Heiligen in die Augen und so endet diese Wand.

b) Südliche Wand. An der Südwand, angrenzend an die oben beschriebene, sieht man oben ein unterbrochenes Bild wie des hl. Georg zu Pferde, blau gekleidet, am Arm einen Schild, der mit einem roten Kreuze bezeichnet ist. Es folgt darauf das Bild des hl. Antonius, in allem dem schon beschriebenen gleich. Darauf ein hl. Bartholomäus mit einem Messer in der Hand und einem Buch im Arm, bekleidet mit einem roten Überrock und einem gelben Unterkleide, welcher einer betenden Person in rotem Kleide die Hand auf den Kopf legt. Diese kniet vor der gleichfalls sitzenden Madonna mit den gleichen Farben und Kleidern wie oben gesagt und mit dem auf ihrem Schoße stehenden Sohne in weiß und rotem Kleide, aber ohne Brust wegen des abgefallenen Bewurfes. Nebenan folgt auch ohne Brust wegen der nämlichen Ursache eine Figur, wahrscheinlich der hl. Franziskus nach der Kleidung, dem Birette und der herabhängenden Schnur. Am Schluß gegen den Altar ist ebenfalls eine sitzende Madonna in rotem Mantel und blauem Unterkleide mit dem auf ihrem Schoße stehenden Kinde, das sich an ihren Arm und ihr Gesicht in sehr andächtiger Weise anlehnt.

c) Nördliche Wand. An der Nordwand, welche sich gegen die Westwand hinunterzieht, von der angefangen wurde, ist zuerst eine stehende Gestalt mit blauem Kleide und gelbem Übermantel, der nach vorne umgelegt ist, welche ein Buch in der Hand hält. Es folgt die hl. Katharina, Jungfrau und Märtyrin, königlich gekleidet, mit der Krone auf dem Haupte, dem Rade zur rechten und der Palme zur linken Seite. Man sieht auch die hl. Jungfrau, gekrönt auf dem Throne sitzend, mit rotem Kleide und blauem Mantel und auf ihrem Schoße das Kind, ebenfalls gekrönt und weiß gekleidet. Dann erscheint auch nur teilweise ein Gesicht mit Diadem und blauem Mantel, wie die anderen Madonnen, endlich zwischen zwei Engeln in Körbchen wie die ersten ist eine andächtige Madonna mit blauem Mantel und rotem Kleide bis zum Gürtel. Mit dem Bewurfe fehlt auch alles übrige, wie auch die Figur des Kindes, von dem nur der Kopf bleibt.

Vergleicht man mit dieser Schilderung den Befund in Bühl, so ergibt sich folgendes:

a) Westwand (S. 103). In der Südecke zwei Engelköpfe mit Wappen, Maria mit Kind, der hl. Ludwig, aber ohne Szepter. In der Mitte ein Kruzifix, daran schließt sich eine offenbar

vom Künstler hineinkomponierte Szene: Die hl. Anna bringt Maria in den Tempel. Gegen Norden weiter der hl. Antonius mit der Glocke.

b) Südwand. Der hl. Georg, aber nicht zu Pferde, daran schließt sich der hl. Ludwig — in Loreto der hl. Antonius —, der hl. Bartholomäus, der seine Hand über eine kniende Figur hält, die Madonna mit dem Kinde und endlich gegen den Altar noch eine Madonna mit dem Kinde.

c) Nördliche Wand (Abb. nebenan). Über der Tür zwei Engel mit Wappen, in der Mitte Maria, beachtenswert der Kopf des Jesuskindes, der sich an den Arm der Muttergottes anlehnt, sodann eine thronende Madonna mit dem aufrecht stehenden Kinde, weiter die hl. Katharina und ein Heiliger mit einem Buche.



VON DER NORDWAND DER LORETOKAPELLE IN BÜHL BEI IMMENSTADT
Text nebenan

Demnach hat der Kopist in Bühl einiges verändert. An der Westwand hat er den hl. Antonius wohl aus Zweckmäßigkeitsgründen zur ersten Gruppe mit den Engeln gestellt, in Loreto hat er seine Stellung bei der zweiten Madonna — un altra imagine della Madonna sedente col figlio in piedi, al cui lato sta in piedi il imagine di S. Ludovico. Nebensächlich ist, daß in Bühl der Gestalt des hl. Ludwig das Szepter fehlt.

Demgemäß ist auch die Stellung des hl. Antonius verschieden, in Loreto ist er neben der ersten Gruppe, in Bühl über der zweiten Madonnengruppe. Vollständig neu hat der Kopist, wie bereits erwähnt, den Tempelgang Mariens eingefügt. Martorelli weiß von dieser Darstellung nichts, auch auf der seinem Buche beigegebenen Tafel ist hiervon nichts angemerkt.

An der südlichen Wand folgt in Bühl auf den hl. Georg, der aber nicht zu Pferde ist, wie in Loreto, der hl. Ludwig, in Loreto dagegen der hl. Antonius; der hl. Bartholomäus ist ohne Messer, die kniende Gestalt ist in Bühl offenbar die des Jesuskindes, in Loreto dagegen »una persona orante«. Die Figur des hl. Franziskus muß zu der Zeit, wo der Kopist die Bilder in Loreto aufgenommen hat, nicht mehr sichtbar gewesen sein. In der Kirche in Bühl ist eine ähnliche Figur nicht zum Vorschein gekommen. Auf der nördlichen Wand ist die Anordnung der Figuren die gleiche wie in Loreto. Ich möchte noch darauf hinweisen, daß die Fresken auf der südlichen Wand in äußerst schwachen Umrissen zutage getreten sind, so daß die Restauratoren, die Gebrüder



VON DER WESTWAND DER LORETOKAPELLE IN BÜHL BEI IMMENSTADT
Text S. 102

Haugg-Ottobeuren, mehr auf Kombination angewiesen waren. Es könnte also wohl sein, daß die zweite Figur auch in Bühl ursprünglich ein Antonius gewesen ist und daß diese zu Unrecht in einen Ludwig umgewandelt wurde, ebenso könnte auch in Bühl die Gestalt des hl. Georg ein Pferd gehabt haben; bei der Aufdeckung der Fresken kamen tatsächlich Spuren wie die eines Pferdes heraus.

Der Kopist ist nicht bekannt. Auf der nördlichen Wand ist zunächst den beiden Engelköpfchen ein »D«, auf der südlichen Seite bei der dem Altar zunächst befindlichen Madonna in der Kugel ein »F« angegeben. Es ist wohl möglich, daß damit die beiden Anfangsbuchstaben des Namens des Künstlers bezeichnet werden sollten.

Auf jeden Fall sind die aufgedeckten Fresken sehr interessant, weil sie den Stand der Bemalung des hl. Hauses um die Mitte des 17. Jahrhunderts genau wiedergeben. Da die Fresken in Loreto selbst nunmehr zerstört sind, verdienen die Fresken in Bühl ein genaueres Studium der Kunstfreunde. Die Photographien verdanke ich der Güte des Herrn Architekten Mühlbauer in Kempten.

Dr. J. B. Hablitzel, Stadtpfarrer in Immenstadt

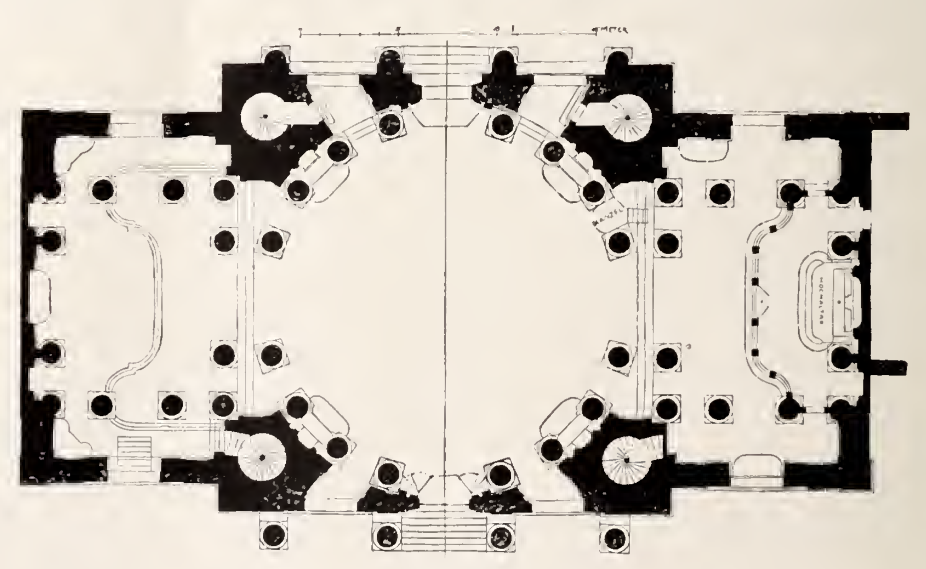
DIE ST. ELISABETHKIRCHE IN NÜRNBERG

(Dazu die Abbildungen S. 104 bis 107)

Wenn je das Schicksal dem Bau eines Gotteshauses hart mitspielte, so geschah das bei der Elisabethkirche in Nürnberg. Erst der neueren Zeit sollte es vorbehalten sein, dies herrliche Baudenkmal unserer Altvorderen zu vollenden und dem Gottesdienste zugänglich zu machen.

Der Grundriß (s. unten) zeigt eine Rotunde mit überwölbter Kuppel, die innen und außen eine klassische Formensprache aufweist und zu den hervorragendsten Werken der Epoche ihrer Entstehung zählen dürfte. Die an den vier Ecken der Rotunde betonten und dadurch sinnig ausgesprochenen Eckkörper, welche innen Treppen enthalten, verhindern gewissermaßen ein Ausbiegen des Kuppelbaues. Der Rotunde schließen sich zwei rechteckige Räume an, deren einer dem Hochaltar, der andere dem Orgel- bezw. Sängerchore dient. Erstere schmücken im Inneren 16 korinthische Säulen, über deren rundbogigem Architrav Pilaster in gleicher Zahl den Leib, sog. Tambour, zieren, worauf über dem Hauptgesims die schöne, kassettierte Kuppel mit Laterne die Rotunde abschließt. Der Architekt legte an diesem Bau den Wert auf eine reiche innere Architektur durch freistehende Säulen im Untergeschoß, weshalb er auch die sich gegenüberliegenden Anbauten für Orgel und Altar, die gleichfalls mit Kassettendecken überspannt sind, mit Säulen belebte (Abb. S. 107).

Die majestätisch, in vorzüglichen Verhältnissen aufsteigende Kuppel zeigt im Äußeren des Tambours eine antike, gefällige Architektur (Abb. S. 105). Sie wird durch Fenster, welche dem Inneren hinreichend Licht spenden, mit Nischen, Figuren und toskanischem Säulengebälk belebt. Weil sich, entgegen anderen Gotteshäusern dieser Epoche, bei der Elisabethkirche der Eingang nicht an der Orgelseite befindet, sondern an der Straßenfront direkt in der Achse der Kuppel, so ist dieser Partie



GRUNDRISS DER ELISABETHKIRCHE IN NÜRNBERG

Text oben

eine besondere architektonische Ausdrucksweise in Gestalt eines Vorbaues zuteil geworden. Dieser trägt auf vier Säulen ein römisches Gebälk in strengen Verhältnissen, worunter in der Achse die Haupteingangstür angelegt ist, während zu beiden Seiten, zwischen den Säulen, Fenster in gewählter Formensprache einen dekorativen Sckmuck bilden. Da die beiden symmetrisch angebauten Räume für Orgel und Altar weder Eingänge noch Fenster haben konnten, so sind deren Außenseiten durch einfache Giebelfronten in massiger Form ausgebildet und geben im Gegensatz zu dem reichen Säulengebälk eine ruhige und würdige Abwechslung. Als Material wurde außen dauerhafter Sandstein, innen Stuck und Stuckmarmor verwendet.

Die Baugeschichte der hl. Elisabethkirche, ehemaligen Deutschordenskirche, ist insofern interessant und tragisch, als sie uns von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zur Neuzeit zeigt, wie nach vielen Unterbrechungen, ja gänzlicher Einstellung des Baues und Profanierung, endlich — im Jahre 1903 — die Kirche zu gottesdienstlichen Handlungen nutzbar gemacht werden konnte. Wohl haben unsere mittelalterlichen Kathedralen eine reiche Geschichte hinter sich und ist deren lange, durch große Unterbrechungen bedingte Bauzeit ohne vollständige Vollendung auf Versagen der Geldmittel, Kriegsnöte, nicht zum wenigsten auch auf gewaltige, Generationen beschäftigende Arbeit zurückzuführen, aber Gotteshäuser des 18. Jahrhunderts, die nicht vollendet wurden, sind verhältnismäßig nur sehr wenig zu verzeichnen. Diesem Schicksale fiel die in Rede stehende Elisabethkirche anheim. Ich benutze zu den baugeschichtlichen Studien die Aufzeichnungen im Archiv zu Nürnberg, sowie Angaben der Herren Dr. Schrötter, jetzt Reichsarchivrat in München, und Dekan Jacob Hauck, jetzt Erzbischof von Bamberg[1]).



ST. ELISABETHKIRCHE IN NÜRNBERG
Text nebenan

An Stelle der jetzigen Elisabethkirche stand bis zum Jahre 1784 ein mittelalterliches, gleichfalls der hl. Elisabeth geweihtes Gotteshaus, das dem Neubau, weil durchaus baufällig, weichen mußte. Schon gegen Ende des 17. Jahrhunderts ist von einem solchen die Rede, aber infolge zahlreicher hartnäckiger Widerstände, weniger durch Mangel an Geldmitteln, wurde dieser stets vereitelt. Endlich wurden, wie aus einem Schreiben des Reichsvizekanzlers, Fürsten von Colloredo, 1774 hervorgeht, die Differenzen und die Streitigkeiten mit dem Magistrate, betreffs Neubaues, erledigt und wegen des Anwachsens der katholischen Bewohner Nürnbergs die Errichtung der Kirche ins Auge gefaßt. Im Stadtarchiv sind aus dieser Zeit des Gärens mehrere Vorentwürfe von verschiedenen Meistern aufbewahrt. Im Jahre 1784 wurde die alte Kirche niedergelegt und ein Neubau, »Projekt

[1]) Vgl. die Kirche der hl. Elisabeth in Nürnberg. Aus den Quellen dargestellt von Dr. Georg Schrötter. Mit einem Anhang: Der Ausbau der Elisabethkirche von Dekan Jacob Hauck. Nürnberg 1903, Verlag der kath. Kirchenverwaltung St. Elisabeth.

zur St. Elisabethkirche nebst Grundriß, von Obrist von Neumann, einem Sohn des berühmten Baumeisters Balthasar Neumann, des Erbauers von Vierzehnheiligen, genehmigt«, und am 19. Mai 1785 fand die Grundsteinlegung statt. Kaum war diese vollzogen, starb der für den Bau auserwählte Baumeister Neumann aus Würzburg und als Nachfolger wurde Peter Anton von Verschaffelt, Architekt und Bildhauer am Hofe des Kurfürsten Karl Theodor in Mannheim, bestimmt, der wohl die Grundrißanlage seines Vorgängers beibehalten wollte, aber im Äußern einen vollständig neuen Entwurf nach Art der römischen Kirchen vorlegte.

Nach langen Verhandlungen fertigte Verschaffelt einen neuen Entwurf in Grund- und Aufriß an, der, obgleich die Fundamente von Neumann schon gelegt waren, Genehmigung fand, so daß letztere wieder abgebrochen werden mußten. Bis 1790 wurde an dem Bau gearbeitet, der aber wieder, durch eine langjährige Krankheit und den 1793 erfolgten Tod des 83jährigen Meisters nicht zur Vollendung gelangte. Endlich wurde ein gewisser Wilhelm Ferdinand Lipper, Kanonikus und Oberbaudirektor in Münster, zur Entwurfsbearbeitung und Bauleitung berufen. Von Interesse ist, daß der neue Meister, gleich seinem Vorgänger, abermals das abbrechen ließ, was dieser errichtet hatte. Ob er nun dazu angeregt wurde oder von selber pietät- und rücksichtslos gegen alles Bestehende vorging, ist nicht bekannt. Höchstwahrscheinlich ist letzteres der Fall, da wir ja von unseren Vorfahren wissen, daß sie in künstlerischen Fragen stets mit ihrer Zeit gingen und das Vorbestehende nicht gelten ließen.

Schon 1791 scheint der Meister mit den neuen Plänen fertig gewesen zu sein, denn in diesem Jahre wurden die Arbeiten wieder aufgenommen. Sein Entwurf bildet den endgültigen Grundplan, dessen Ausführung im großen ganzen zustande kam; jedoch ein Blick auf die noch erhaltenen Pläne der ersteren Meister läßt erkennen, daß wohl die Architektur eines jeden grundverschieden von einander ist, doch in der Situierung und in der Verteilung der Massenverhältnisse haben sich die beiden letzteren Meister an die Grundidee Neumanns gehalten. Kurz, die Vertreter des Ordens hatten die vorgelegten neuen Pläne Lippers genehmigt. Dieser leitete nun zehn Jahre den Bau und bezog sechs Gulden Tagegelder Reisekostenentschädigung. Er scheint jedoch selten in Nürnberg gewesen zu sein, am allerwenigsten im Winter, was Mißhelligkeiten zur Folge hatte. Auch waren von Lipper der Deutschordenshofkammer in Mergentheim während des Baues keine Kopierpläne vorgelegt worden, was, wie aus den Briefen hervorgeht, gleichfalls Anlaß zu mancherlei Verstimmungen gab. Lipper war wohl zu viel anderweitig beschäftigt oder krank, denn ein energisches Schreiben der Ordenskammer vom 8. November 1792 dringt »auf die endliche Fertigung der abverlangten Kopie des Risses« und ein anderes Schreiben vom 27. November gleichen Monates »als bei einem unverhoffend eintretenden Unglücksfall und allenfallsig frühen Ablebens des mehrgenannten Oberbaudirektors die damalige Verlegenheit bei Abgang deren Rissen notwendig größer als noch jemals sein müßte«. Lipper entschuldigt sich daraufhin, daß er bei Licht nicht mehr sehen könne.

Man sieht daraus, daß durch die Erfahrung mit der kurzen Tätigkeit der vorhergegangenen Meister die Ordenskammer mit Recht Vorsicht üben mußte. Ein weiteres Schreiben vom 19. April 1793 beklagt, daß man nicht wisse, wo sich Lipper aufhalte und der Bau doch fortschreiten müsse. Am 21. April traf Lipper plötzlich ein und von nun an ging die Bautätigkeit rasch vorwärts. Jedoch vor der Vollendung starb auch er am 29. Oktober 1800. Der oberste Baudirektor der ober- und unterdeutschen Lande, Hofkammerrat Stahl, übernahm von nun an die Leitung und da die endgültigen Pläne seitens Lippers vorlagen, konnte der Bau in seiner jetzigen Gestalt vollendet werden. Im Jahre 1802 wurde die aus Holz konstruierte Kuppel errichtet und mit Kupfer beschlagen. Von der auf Kosten der Deutschmeister erbauten Elisabethkirche leuchtete von da ab das neun Schuh hohe, vergoldete Deutschordenskreuz.

Die Vollendung des inneren Ausbaues der Kirche wollte nicht zustande kommen. Ein ungünstiger Stern waltete ferner über dem Gotteshause, ja, es wurde sogar profaniert und längere Jahre hindurch, infolge der Säkularisierung, zu einem Militärdepot und Heustadel degradiert. Nicht genug! Am 13. September 1808 richtet sogar die Polizeidirektion ein Schreiben an den Orden auf umgehende Abtragung der mit vielen Kosten hergestellten Kirche, ein Ansinnen, welches zum Glück auf Betreiben der Geistlichkeit unterblieb. Als jedoch die wertvolle Kupfereindeckung wieder abgenommen und um den Preis von 585 Gulden verkauft wurde, lenkte König Ludwig I. seine Aufmerksamkeit auf das Denkmal. Es vergingen aber Jahre und die Angelegenheit blieb bei Voranschlägen und Kostenberechnungen stehen.



INNERES DER ST. ELISABETHKIRCHE IN NÜRNBERG MIT DEM HOCHALTARRELIEF VON JOS. FASSNACHT
Abb. der Hochaltargruppe im VIII. Jahrg., S. 67. — Text S. 105 und 108

Endlich, Mitte der achtziger Jahre vorigen Jahrhunderts, wurde die Vollendung des herrlichen Baues ernstlich ins Auge gefaßt. Es fanden sich Wohltäter und die Staatsregierung genehmigte eine Lotterie für ganz Bayern, deren Ertrag sich im Jahre 1896 auf rund 107 607 Mk. stellte. Der Architekt Professor Brochier, Direktor der Kunstgewerbeschule in Nürnberg, wurde mit der Vollendung betraut. Er fertigte Pläne und Kostenanschläge, denen zufolge sich die Kosten des Ausbaues auf rund 280 000 Mk. bezifferten.

Mit großer Sachkenntnis und feinem künstlerischem Gefühl hat er die gesamte Kirche und besonders den Innenraum ausgebaut. Er fand in der Kirchenverwaltung St. Elisabeth und ihrem Vorstand Herrn Dekan Hauck (dem jetzigen Erzbischof von Bamberg), die

mit starker Hand die Durchführung des Ausbaues unternommen hatten, einsichtige und verständnisvolle Mithelfer.

Der Künstler hat es verstanden, aus einer Ruine einen herrlichen, stimmungsvollen Innenraum zu schaffen (Abb. S. 107). In prächtiger Wirkung steigen die hohen, mit Stuckmarmor überzogenen Säulen in die Höhe und tragen die mächtige Kuppel, die von hohem dekorativem Reize ist. Einen eindrucksvollen Schmuck bilden die markigen überlebensgroßen Statuen der 12 Apostel, die sich über dem Hauptgesims der Trommel erheben, und die gleiche glückliche Anpassung zeigen Altäre und Kanzel, Orgel und Gestühle. Der Architekt hatte in den Bildhauern Professor Heinrich Schwabe, Philipp Kittler, Schiemer, Jos. und Hermann Stärk treffliche Mitarbeiter gefunden. Jos. Faßnacht hatte die herrliche Kreuzigungsgruppe des Hochaltares geschaffen, während die Gruppen der beiden Seitenaltäre von Professor Heinrich Schwabe und Bildhauer Hermann Stärk herrühren. Alles vereint sich zu einer reizvollen intimen Raumharmonie, alles ist durchweht von edler Schönheit und einem hohen künstlerischen Geiste.

Möge über dem herrlichen Tempel, an dem sich jetzt die Wünsche der ehemaligen Bauherrn nach Jahrhunderten erfüllt haben, Gottes Segen im reichsten Maße ruhen!

Hugo Steffen

HERMINE BIEDERMANN-ARENDTS

Wie die geistreiche Henriette Ronner (geb. 31. Mai 1821 in Amsterdam, gest. 9. März 1909 zu Brüssel) und Julius Adam durch die mollige Grazie ihrer Katzen, so erwarb Hermine Biedermann-Arendts mit ihren meist heiteren Hunde-Szenen einen gleichgeachteten Erfolg.

Geboren zu München am 10. Februar 1855 als Tochter des namhaften Geographen Dr. Karl Arendts, wurde selbe, als Kind vielfach kränkelnd, statt in die Schule, in einen außer der Stadt liegenden Garten geschickt, wo sie bis zu ihrem elften Jahre aufwuchs in unterhaltender Gesellschaft von allerlei Tieren, die sie, deren Charakter und drollige Eigenart scharf beobachtend, ohne alle Anleitung instinktiv zu zeichnen begann. Durch den Maler August von Heckel mit Farben beschenkt, wagte sie auf eigene Faust in der Pinakothek zu kopieren, malte fünfzehnjährig ihr erstes, von Professor Plockhorst zu Berlin angekauftes Bild. Dann nahm sie Heinrich Zügel in die Schule. Unter ihren Bildern befanden sich »Junge, einen stoischen Igel wütend verbellende Hunde« (angekauft von Kaiserin Elisabeth von Österreich), ein »Gestörter Schmaus« und als Gegenstück eine »Blasser Brotneid« betiltelte Humoreske, die auf der Ausstellung im Sydenhamer Glaspalast (1878) unter allen Münchener Konkurrenten die silberne Medaille erhielt. Ein »Stall-Idyll« erwarb Prinz Leopold von Bayern; ein köstlicher »Rattenfänger«, mit den Vorderfüßchen auf einer Treppe stehend und portiermäßig wachsam herauslugend, gewann die Gunst des Kunstvereins-Publikums. Bisweilen verlegte sie ein energisch gemaltes »Halali!« in Renaissance-Kostüm, als Beleg für das Sprichwort, daß »Viele Hunde sind eines Hirschen Tod«. Als Jugenderinnerung stammte ein mit rebellischen Dachshunden von Kinderhand bespannter »Puppenwagen« oder die Attacke von jungen, ihrer unberechenbaren Launen wegen neuestens außerordentlich beliebten »Dackel« auf ein veritables, angebliches Kaninchen vorstellendes »Kinderspielzeug«, wechseln mit einem durch nutzloses Gänsegeschnatter »nervös« gemachten »Esel«; ratlos gackernde Hühner, ein Hundedisput mit meckernden Geißen, insbesondere aber gelang die undiplomatische Aufregung eines seither gekoppelten, von einem Willen beseelt unbeirrt Schulter an Schulter über das schneebedeckte Feld dahinstapfenden, jagdpflichttreuen Rüdenpaares, wo jeder, von einer anderen völlig divergierenden Fahrte gelockt, von leidenschaft-glühendem Pflichteifer ergriffen, der von ihnen aufgespürten Wahrnehmung unabirrbar folgen muß. Der eine sieht und wittert den Schweiß eines »Wildes«, dem anderen sagt sein untrüglicher Spürsinn, daß er das Gesuchte und Verfolgte gerade vor sich habe und mit einigen raschen Sätzen fassen könne. Aber unauflösbar aneinander gefesselt, vermag keiner von beiden dem einzig richtigen Willen und der rechten Pflicht zu folgen, jeder an der bisher unerhörten Gipfelung der Verhältnisse leidend. Man denkt unwillkürlich an das Problem der »Wahlverwandtschaften«, an die aphoristische Kürze von Lessings Fabeln. (Als Photographie bei Hanfstaengl, in meisterlichem Holzschnitt Nr. 2249 »Illustr. Ztg.«, Lpz. 7. August 1886 und in »Zur guten Stunde«, 1891, VII. Heft).

Nicht allein die Tragik eignet der Künstlerin, ebenso bereitwillig stand ihr der Humor zur Seite, wenn die lustigen Kameraden wie Turner sich balgten; sie gestaltet aus einem spielenden Kind durch Beigabe von Hund und zweier Gaiselein — gleichsam in Erinnerung an ihre ersten Jugenderlebnisse — ein ländliches »Idyll« (Nr. 26 »Über Land und Meer«, 1889, B. 61, Seite 552 und in »Schorers Familienblatt«, 1892, Seite 317), bringt unter dem Titel eines »Ei! ei!« das Staunen eines jungen Lampe zum Ausdruck, welcher im Schnee, unter Kohl — einen verhungerten Raben findet (Nr. 12 »Über Land und Meer«, 1893, B. 69, S. 257); drei junge Dachshündchen haben sich in ein leeres Faß einlogiert und fürchten sich vor — zwei ihre Milch saufenden Hühnern. Die Malerin weiß, daß »Jugend keine Tugend übt« und »Torheit nicht vor Alter schützt«.

Die Künstlerin gab eine Psyche der Tiere nach deren liebenswürdigen Innerlichkeit, ebenso wie Habenschaden und Fr. Voltz, in wahrer Ruhe und Schönheit; Kaulbach maskierte schon die Tierfabel zur Satire mit menschlichen Gewanden, Leidenschaften und Lastern, während die neuestens so beliebte Käte Olshausen-Schönberger ihre auf wienerisch »graunzenden« Bestien schon giftigst zuspitzt.

In erster Zeit hatte die Künstlerin in Tirol Studien gemacht, dann in Traunstein und Landshut, zu München für Frauen eine Malschule etabliert, die sie nach ihrer Heirat mit dem Gymnasial-Professor Dr. Biedermann und dessen Pensionierung nach Garmisch verlegt, wo sie an den zahlreichen Gästen dankbare Abnehmer ihrer immer anziehenden Bilder fand.

Nach längerem Leiden beendete plötzlich und unerwartet eine Herzlähmung ihre erfreuliche Tätigkeit am 5. November 1916. Ein guter Name ist immer der schönste Erbteil und Nachruf.

Vgl. Pecht, Münchener Kunst, 1888, S. 452. Autobiograph. Notizen in »Das geistige Deutschland«, 1898, S. 52. Fr. von Bötticher, Malerwerke, 1895, I, 91. Thieme, Allgem. Künstler Lexikon, Lpz. 1909, III, 360.

Holland

AUSSTELLUNG CHRISTLICHER KUNST IN KÖLN

Der Verein Ars sacra veranstaltet gegenwärtig im Kölner Kunstgewerbemuseum eine Ausstellung christlicher Kunst, welche, trotzdem eine verhältnismäßig große, im besten Schaffensalter stehende Anzahl der dem Vereine angehörigen Künstler zum Heeresdienst eingezogen wurde, recht gut beschickt ist. Der große Lichthof ist durch Stellwände in Kabinen geteilt, welche die ausgestellten Arbeiten vom Gebiete der Architektur, der Plastik und der Malerei aufnehmen, während Glasschreine in dem freien, mittleren Teile des Raumes Goldschmiedearbeiten und Paramente enthalten. Bei dieser Gelegenheit werden einige Arbeiten, die bereits auf der Werkbundausstellung Köln 1914 ausgestellt waren, aber bei dem jähen Schlusse der Ausstellung beim Kriegsausbruche bald wieder entfernt werden mußten, nochmals gezeigt. Zum Teil wurden sie auch in dieser Zeitschrift in besonderen Beiträgen besprochen und abgebildet (vgl. X. Jahrg. S. 16—32, 49—57, 129 bis 135). So der beim Eintritte in den Ausstellungsraum als Hauptstück mit warmem Goldton entgegenleuchtende Metallaltar für die St. Josephskapelle in der Sionskirche zu Jerusalem, ein nach Entwurf von Erzdiözesanbaumeister Heinr. Renard (Köln) von Wilh. Barutzky (Köln-Klettenberg) modellierter und in der kunstgewerblichen Werkstätte von August Kotthoff (Köln-Lindenthal) in Kupfer getriebener und vergoldeter Altaraufsatz mit dem Standbilde des hl. Joseph in der Mitte, zu dessen Seiten in Relief die Flucht nach Ägypten und der Tod des hl. Joseph, als Abschluß an den Seiten wieder Standbilder der hl. Hedwig und des hl. Adalbert (vgl. die Abb. a. a. O. S. 138—141 und die Kunstbeilage des Heftes).

Von den Arbeiten aus dem Gebiete der Architektur sind besonders interessant die von den Architekten Aloys Böll & Otto Neuhaus (Köln) ausgestellten Pläne ihrer Kirche in Hamborn-Bruckhausen, welche, auf unterminiertem Bergwerksgelände stehend, ganz in Eisen und Beton konstruiert ist. Die Zeichnungen und Abbildungen zeigen die Kirche in einzelnen Bauabschnitten von der Fundamentierung bis zur Fertigstellung. Außerdem sind die beiden Architekten mit Entwürfen für andere Kirchen, für Pfarrhäuser und Jugendheime vertreten. Architekt Hermann Neuhaus (Köln) stellt außer Entwürfen für eine Herz-Jesukirche in Metz-Sablon eine größere Anzahl von Aufnahmen des reich in Marmor und Bronze ausgeführten Hochaltars für Essen-Borbeck aus (vgl. den lfd. Jahrg. ds. Zeitschr. S. 189—200), ferner Entwürfe für ein Altarkreuz, für Monstranzen und für Anhängsel, die als Geschenke für Erstkommunikantinnen gedacht sind. Die Architekten Ludwig Lindelauf (Köln-Melaten) und Joseph Wentzler (Köln) bringen eine Reihe sehr bemerkenswerter Entwürfe für einfache und reichere Grabdenkmäler und Kriegergrabmäler sowie für Friedhofgebäude.

Von den ausgestellten Plastiken verdient hervorgehoben zu werden die künstlerisch fein durchgeführte und auch religiös stimmungsvolle Pietà in Bronze von Hubert Mennicken † (Berlin-Charlottenburg), mag sie auch nicht nach jedermanns Geschmack sein (Abb. Jahrg. XI, S. 56). Ein für Ausführung in Holz bestimmtes Modell des hl. Johannes Baptist ist leider nicht mehr zur Ausführung gekommen. Köstlich ist ein Rundrelief von Gerd Brüx (Kleve), die Madonna, umgeben von reizenden Putten mit einer üppigen Blumengirlande. Von demselben Bildhauer ist ein ovales Relief der Unbefleckten Empfängnis. Peter Orschall (Köln) stellt einen Kruzifixus als Triumphator und ein Hochrelief des Göttlichen Kinderfreundes aus, Ferd. Hachenberg (Köln-Mülheim) einen in Holz geschnittenen sitzenden, lesenden Mönch, Ferd. Peter König (Köln) eine gute Modellskizze zu einem stehend betenden Engel. Von Alexander Iven sehen wir eine kleine, als Zimmerschmuck gedachte Wiederholung seiner bekannten größeren, in Marmor ausgeführten Madonna (Abb. a. a. O. S. 47), von Nicolaus Steinbach (Köln) ein kleines Holzrelief der Madonna in der Mandorla und die Modelle zu zwei verschiedenen Darstellungen der Pietà, deren eine für die St. Paulusbasilika in Düsseldorf in Auftrag gegeben ist. Endlich brachte August Schmidt (Köln) das Relief eines hl. Antonius von Padua für einen von Architekt Thurn (Essen) entworfenen Altar für die Liebfrauenkirche in Krefeld.

Die Malerei ist fast ausschließlich durch Johannes Osten (Köln) vertreten. Wir nennen vor allem seinen Entwurf mit teilweise ausgeführten Einzelheiten für die Mosaiken der St. Josephskapelle in der Sionskirche zu Jerusalem (vgl. die Kunstbeilage a. a. O. bei S. 138), ausgeführt von Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorff, Kaiserl. Hofl. in Berlin-Treptow. Außerdem stellt Osten eine Reihe von Entwürfen für Mosaiken bezw. Wandmalereien aus, so für eine Seitenkapelle der Münsterkirche in Neuß und für die St. Josephskirche in Essen, endlich zwei Tafelbilder, die Krönung Mariä und St. Antonius von Padua. Franz X. Reuter (Köln) und Wilhelm Remmes (Köln-Klettenberg) stellen eine Anzahl von Entwürfen für Glasmalereien aus, die teilweise nicht unglücklich neuere Wege gehen.

Die Goldschmiedekunst ist ziemlich stark vertreten. Jos. Fuchs (Paderborn) schickte Kelche, Bronzeleuchter und getriebene Hostiendosen. Franz Wüsten (Köln) stellt nochmals eine Monstranz aus, die für Palermo gefertigt, aber nicht mehr abgeliefert werden konnte (Abb. a. a. O. S. 53). Eine größere Anzahl von Arbeiten in den verschiedensten Techniken sehen wir von Johannes Schreyer jr. (Aachen), einen Kelch, ein Ciborium, eine Monstranz, ein Rauchfaß mit Schiffchen und eine Taufschüssel mit Kanne, beides technisch bemerkenswerte Arbeiten in Gelbkupfer, höchst fein gravierte und vergoldete Platten und eine Silberplatte, darauf in vorzüglicher Niellotechnik die hl. Dreifaltigkeit, endlich mehrere Entwürfe für hl. Gefäße. Seit der Sommeschlacht ist das Schicksal des jungen Künstlers ungewiß; sein Verlust würde recht bedauernswert sein. Eine ganz besondere Leistung ist endlich der Bischofsstab von Leo Moldrickx (Köln), der ebenfalls bereits in dieser Zeitschrift besonders gewürdigt wurde (Lfd. Jahrg. S. 188, Farbendruck bei S. 161). Von August Kotthoff (Köln-Lindenthal) erwähnen wir noch seine recht erfreulichen Kunstschmiedearbeiten (Abb. a. a. O. S. 150).

Von den ausgestellten Paramenten verdienen besondere Beachtung je eine rote, weiße und schwarze Kasel mit Zubehör von Frl. Therese Wagmüller (Köln). In diesen selbst entworfenen und ausgeführten Arbeiten geht die Künstlerin eigene, freie Wege. Schon haben wir uns daran gewöhnt, daß man nicht mehr immer Kreuz und Stab für sich behandelt und dann als besondere Streifen auf die Seide näht. Diese Art benutzt Th. Wagmüller in recht glücklicher Weise, indem sie in der Mitte zwei Bahnen Seide zusammenstoßen läßt und die Naht mit den auf den Stoff aufgestickten Ornamenten vollständig verdeckt. Statt der vielen üblichen Kreuze und Kreuzchen sind nur diejenigen vorgesehen, die wirklich vorgeschrieben sind, die der Priester beim Anlegen der Paramente küßt, nämlich die Kreuzchen auf der Mitte der Stola und des Manipels. Das Kaselkreuz ist frei als Ornament aufgelöst. Die geschmackvolle und abwechslungsreiche Ornamentierung verrät eine reiche Phantasie und ver-

dient alle Anerkennung wie überhaupt die Beherrschung der Komposition, Zeichnung, Farbenzusammenstellung und der verschiedensten Techniken. Frl. Rosa Zengel (Köln) stellt eine vollständige weiße Kapelle nach Entwürfen von Dr. A. Huppertz (Köln) aus. Auch auf diesen bereits vor zwei Jahren entstandenen Paramenten ist die Stickerei gleich auf den Stoff gebracht. Sie sind für eine Kirche mit einer feinen, alten Barockausstattung entworfen und zeigen daher, ohne selbst im Barockstile gehalten zu sein, eine zu diesem passende Ornamentierung in Gold- und Silberstickerei. Josephine Paulus (Aachen) stellt ein nach Entwurf von Hermann Krahforst (Aachen) hergestelltes, schönes Segensvelum und eine Bursa aus. Zum Schlusse erwähnen wir noch die hübschen Zierkerzen von Otto Jos. Menden (Köln).

Die Ausstellung, deren Besuch der Geistlichkeit im Kirchlichen Anzeiger für die Erzdiözese Köln warm empfohlen wurde, dauert bis Mitte Januar 1917. H.

EIN GLASGEMÄLDE VON ALBERT FIGEL

Se. Majestät König Ludwig III. von Bayern hat für die protestantische St. Johanniskirche zu München Glasgemälde gestiftet. Eins davon war einige Tage lang im Kunstverein ausgestellt. Die Zeichnung zu dem Gemälde ist von Albert Figel. Eine Abbildung und textliche Erwähnung des Werkes befindet sich im Oktoberhefte laufenden Jahrganges unserer Zeitschrift, daselbst findet sich auch das ebenfalls von Sr. Majestät gestiftete Gegenstück (Caritas) samt andern stilverwandten Glasgemälden desselben Künstlers. Das ausgestellte kreisrunde (Radius 1,25 m) Gemälde, das von der Münchener Glasmalerei Adolf von der Heydt ausgeführt wurde, stellt den hl. Michael als Drachentöter dar. Noch kämpfend, mit dem Schwerte, das er mit beiden Händen hält, zum gewaltigen letzten Schlage ausholend, steht der hl. Erzengel in stolz bewegter und doch ruhiger, von sieghafter Kraft durchdrungener Haltung über dem besiegt am Boden sich wälzenden, feuerschnaubenden Untier, dessen rundes Auge grell aus dem Bilde herausblickt. Den Hintergrund erfüllen, soweit er nicht durch die mächtigen Flügel des Engels gedeckt wird, die Flammen der brennenden Welt. Der Goldglanz der Rüstung Michaels leuchtet beherrschend aus dem Bilde hervor; in seiner Wirkung wird er gefördert durch die rubinroten Flächen des Feuers; dies findet wieder sein Komplement in den starken und verschiedenen Abtönungen von Grün an dem Drachenkörper, dessen Schweif mit einem prächtig schillernden Muster geziert ist. Ein glutroter Fleck oberhalb des Hauptes des Engels führt das Motiv der roten Farbe in feiner kompositioneller Berechnung bis an den oberen Rand des Bildes durch; die Verbindung zwischen diesen roten Partien bildet der rote Mantel Michaels. Als willkommene Unterbrechung erscheint in der Mitte des Gemäldes ein Querstreifen von dem Untergewande Michaels; der Stoff ist bräunlich mit grünen Feldern und einem schwarz und violett karrierten Rande. Die volltönige Wirkung der Farbenmassen, die in der Grundform eines Dreiecks das Gemälde vertikal durchziehen, wird gehoben durch die Behandlung der von den Fittichen erfüllten Flächen. Interessant, großzügig stilisiert ist die Zeichnung, betreffs deren auf die erwähnte Abbildung hingewiesen sei. Die vorherrschende Farbe ist ein grünliches Weiß, in das sich feine rosa, gelbliche, graue, bläuliche Töne mischen; ein tiefstes Blau bringt Kraft und Charakter hinein. — Neben dem linken Fuße des Erzengels befindet sich das Königswappen und auf einem besonderen Täfelchen die Stiftungsnotiz. Das Bild trägt die Unterschrift: Und wenn die Welt voll Teufel wär. — Die Scheiben zeigen das bei den alten Vorbildern zu beobachtende maßvolle Größenverhältnis; das Werk besitzt die Eigenschaften mittelalterlicher Glasmalerei, und dieser entspricht es auch in seiner ausgezeichneten dekorativen Wirkung. Doering

VON DER MÜNCHENER GLASPALAST-AUSSTELLUNG

Der aus der Tagespresse bereits bekannte überaus günstige finanzielle Abschluß der diesjährigen Glaspalastausstellung rechtfertigt ein näheres Eingehen.

Bis zum Tage des Schlusses der Ausstellung am 15. Oktober waren für 685735 M. Kunstwerke verkauft, die Summe erhöhte sich inzwischen durch bereits angeknüpfte Kaufabschlüsse, so daß mit Erscheinen dieser Zeilen die rudeu Abschlußziffer über 820000 M. betragen dürfte. Ziehen wir die seit Bestehen der Ausstellung erzielten Zahlen zum Vergleich heran, so zeigt sich, daß das diesjährige Ergebnis an dritter Stelle steht. Es wurden Bilder verkauft:

1888	für M.	1070540
1897	„ „	6201281
1901	„ „	768339
1905	„ „	511892
1909	„ „	483360
1912	„ „	397871
1913	„ „	543420
1914	„ „	140660

Zu bedenken ist hierbei, daß die genannten Zahlen mit Ausnahme der von 1912 von großen internationalen Ausstellungen herrühren, während es sich diesmal um die übliche Jahresausstellung handelte. Heranzuziehen ist ferner die Tatsache des dritten Kriegsjahres mit allen seinen Begleitumständen, vor allem dem mangelnden Fremdenverkehr, der sogar aus Bundes- und neutralen Staaten wie aus Österreich und der Schweiz infolge der Paßschwierigkeiten sich höchst flau gestaltete. Nicht zuletzt darf vergessen werden, daß die Ausstellungsdauer um 1½ Monate kürzer angesetzt war als sonst üblich.

Wenn trotz der Hemmnisse und Schwierigkeiten die Ausstellung mit einer glänzenden Verkaufsziffer abschloß, so sind die Gründe einmal in der Künstlerschaft bezw. der Ausstellungsleitung selbst zu suchen. Es wurde wiederholt hervorgehoben, daß die künstlerische Qualität der Ausstellung, obwohl infolge der wirtschaftlichen Notlage noch manches entbehrlich Erscheinende zugelassen werden mußte, an frühere gute Zeiten erinnerte. Die Preise der Künstler waren dabei keine hochgeschraubten Phantasiegebilde mehr, die letzten Endes doch unterboten wurden, so daß der endgültige Preis, um den der Liebhaber das Bildwerk erhandelte, meist höher war als in Friedenszeiten. In Betracht kommt dann die Reorganisation des Ausstellungsmodus. Die Bilder hingen an der Wand günstig auseinander, waren nach Motiv und Technik im Raum gut gewählt mit dem Erfolg, daß mit dem alten Märchen, in kleinen Sälen könne man nichts verkaufen, aufgeräumt werden konnte. Junge emporkommende Talente hingen neben geschätzten Alten und wurden so emporgezogen. Durch die Zulassung jeder Technik, soweit sie noch auf künstlerische Bewertung Anspruch verlangte, kam jedermann auf seinen Geschmack. Als dritter Punkt ist dann der jetzige Verkaufsmodus anzuführen, der in einer unermüdlichen, sachgemäßen und individuellen Beratung der kunstliebenden Interessenten bestand. Diesen nun, d. h. weiteren Kreisen des deutschen Volkes verdankt die Künstlerschaft das wirtschaftliche Ergebnis mit in besonderem Maße. Wir hörten es früher zur Genüge

daß der Deutsche keine Bilder kauft, daß die deutsche Kunst vom Ausland getragen wird. In der Tat ist ja die Zahl der nach dem Auslande, vornehmlich nach Amerika, Rußland, Frankreich und England von München hinausgegangenen Bildwerke schier eine Legion. Der Deutsche, voran der Bayer, sah dem Raub am deutschen Kunstvermögen mit ziemlicher Ruhe zu. Dasselbe Volk, das am 1. August 1914 erwacht war, das Milliarden zur Kriegführung beisteuerte, das Millionen opferte für die Krieger und ihre Angehörigen, das deutsche Volk erinnerte sich der wirtschaftlichen Nöte seiner Künstler. Das Volk, nicht einzelne, die der Krieg über Nacht reich gemacht, befinden sich doch unter den Hunderten von Käufern nur — sieben eigentliche Kriegsgewinnler! Neben dem bayerischen Hof und Staat treten in erster Linie als Käufer auf Fabrikanten, Großgrundbesitzer, Rentner sowie Mittelständler, Beamte und Offiziere. Wenn es auch sicher ist, daß die Belebung des deutschen Kunstmarktes durch Deutsche selbst vielfach auf die fehlende Gelegenheit, kostspielige Reisen im Auslande zu unternehmen und dort Bilder zu erwerben, zurückgeführt werden kann, so steht aber doch andererseits fest, daß sich aus allen Berufskreisen Käufer einfanden. Am besten erhellt diese Behauptung ein Blick auf die Statistik, die lehrt, daß von 810 verkauften Kunstwerken waren

207	im Werte	von	Mk.	30	bis	Mk.	100
154	„	„	„	100	„	„	300
130	„	„	„	300	„	„	600
103	„	„	„	600	„	„	1000
58	„	„	„	1000	„	„	1500
38	„	„	„	1500	„	„	2000
48	„	„	„	2000	„	„	3000
27	„	„	„	3000	„	„	4500
15	„	„	„	4500	„	„	12000

Die Beteiligung von Nord- und Süddeutschland ist wie 1:3. Von den einzelnen Städten steht München an der Spitze, es folgen dann Berlin, Hamburg, Barmen, Leipzig, Bremen und bayerische Städte wie Nürnberg und Augsburg. Zum Schlusse erscheint es uns notwendig, einen Blick auf die verkauften Kunstgattungen zu werfen. Da zeigt es sich nun, daß die Art der Technik und des dargestellten Gegenstandes beim Kauf keine Rolle spielte. Es wurde alles gekauft bis auf Kriegsdarstellungen, die nur in beschränktem Umfange Liebhaber fanden. Die wirtschaftliche Bedeutung der diesjährigen Ausstellung für die Künstler beweist am besten der flotte Absatz der Kopien, die nicht mehr im oberen Stockwerk versteckt, sondern in eigenen Sälen zu ebener Erde ausgestellt waren. Manche Not fand so Linderung. Daß auch die vermittelten Atelierverkäufe hinter den Vorjahren nicht zurückblieben, darf als nicht zu gering zu bewertender Erfolg angesprochen werden. Den Sorgen in Künstlerkreisen, daß für Jahre hinaus das Bedürfnis des kunstliebenden Publikums gedeckt ist und sich infolgedessen die Absatzmöglichkeiten nach dem Kriege verschlechtern werden, steht der alte Erfahrungsgrundsatz entgegen, daß, wer einmal die Freuden an dem Besitze eines Bildwerkes genossen hat, auch weiter sammelt, wenn es seine wirtschaftlichen Verhältnisse erlauben. Wie diese allerdings sich nach einem günstigen Friedensschluß, mit dem wir ja alle rechnen, gestalten, bleibt noch abzuwarten.

W. Zils-München.

GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG 1916

Von Dr. Hans Schmidkunz (Berlin Halensee)

a) Deutschland

Die höchstgehende Frage der Kunstbeurteilung: ob ein Werk nur dem diesseitigen Gebiete des »Ich« im Künstler oder aber auch dem jenseitigen des »Es« in ihm, aus der unerzwingbaren »Inspiration«, entspringt, ist zwar auf die Dauer richtig, stumpft sich aber im Alltag der Ausstellungen leicht ab, zumal wenn eine solche unter den Schwierigkeiten zu leiden hat, wie sie auf der »Großen Berliner« stets und in diesem Notjahre ganz besonders lasten. Man kann dort viele Nichts-, Halb- und Ganzkönner und vielleicht auch Mehr-als-Könner zurückweisen, aber keinen G. Eberlein, kann dessen reliefartige Gruppe »Phidias zeigt den griechischen Fürsten die Ostgiebelgruppe des Parthenontempels« nur weit hintenhinstellen. Man kann H. Dahl, Th. v. Eckenbrecher oder gar den Orientpracht-Maler E. Koerner nicht geringer behandeln, als indem man dieses Routiniers-Trio zusammen in einen rückwärtigen Saal steckt. Und dann: Platz würde genug da sein; aber wollte man trotzdem sparen, oder hatten die Künstler nicht genug Arbeiten fertig? jedenfalls bleibt diese Ausstellung quantitativ mit ihren 1604 Nummern (die nur zu einem kleinen Teil mehreres in einem Rahmen enthalten) zurück hinter der vom Jahre 1914 mit 3157, der vom Jahre 1913 mit 1914 Nummern samt vielen Architekturbildern und der vom Jahre 1912 mit 2467 Nummern, während allerdings die vom Jahre 1915 auf 581 zurückgegangen war.

Ein von uns schon mehrmals erörterter nationalkünstlerischer Zug tritt nicht so hervor, wie man es nach den unzähligen Presseartikeln über den neu zu findenden Volksberuf der Kunst erwarten möchte, zumal da hier grossenteils Großvaterkunst gezeigt wird. Doch es fehlen die allermeisten Auslande; nur Österreich-Ungarn, Bulgarien und — geringen Umfanges — Schweden sind mitgegangen. Wir überlassen diese den Schlußbetrachtungen und überblicken zuerst das Heimische, mit Voranstellung der Malerei engeren Sinnes.

Groß ist diesmal die Zahl der Verstorbenen; ein Hauptsaal gruppiert viele von ihnen nebeneinander. Die Todesfälle sind nur zum Teil Schlachtentod, zum Teil natürliches Ende. Der älteste dieser Heimgegangenen war wohl der frühere Kasseler Akademiedirektor L. Kolitz; von seinen drei Ausstellungsstücken möge ein »Kind im Stuhl« genannt sein. Im Alter herabgehend finden wir des J. Scheurenberg Meisterschaft wieder in einem »Sommeridyll« und noch mehr in der wahrhaft stimmungsvollen Landschaftsszene »Auf weitem Wege«. Sodann fühlen wir mit G. Kuehl mit, wie er Außenarchitekturen und Innenarchitekturen (»Franziskanerkirche, Überlingen«, in auffallend verwaschener Weise, u. a.) geschaut hat. Weiterhin ziehen der Darsteller von Landschaften der Eifel usw., K. Lessing (»Am Abend«), der Tierbildner O. Frenzel (»Im Bache« u. a.), der Mecklenburger E. H. v. Stenglin (eine Darstellung von Ebern »In voller Fahrt« u. a), der Berliner M. Uth (an den jüngst eine Ausstellung im Künstlerhaus erinnerte) an uns vorüber. Länger haltzumachen zwingt uns das Gedenken an den noch nicht fünfzigjährigen A. Mohrbutter. Man erfährt wohl jetzt erst, in wie ernster Weise ihn engere Kreise schätzten. Wie er seine »Junge Frau in Rot« aus dem Dunkel herausleuchten, ja selbst wie er »Kaninchen und Rosen« still leben läßt, ist wirklich ein »ernstes Ringen mit Schönheit«.

Wenig jünger war der Porträtmaler H. Hellhof, viel jünger der anscheinend vielseitig schaffende E. Lübbert: sein »Karneval« und ein paar Porträts glänzen aus viel anderem heraus. Unter den wohl Jüngsten der Totenreihe lockt auch W. Courtois zur Freude am »Karneval« und besonders an »Prinz Karnevals Einzug«. Humoristisch kommt L. H. Heyne (»Küchenstrategen«), mit einem »Hamburger Hafen« und einem »Schloß Sanssouci« A. Liedtke, mit schlicht-weichen Mattenbildern der schon neulich als Toter gegrüßte P. Quente, mit märkischen Landschaften C. W. Tilke. Seelisch am tiefsten und doch mit gut dekorativen, zum Teil

silhouettenartigen Formen, greift O. Walter. Seine »Landschaft mit Wanderer«, sein »Harfenspieler« und sein »Volkslied«, das trotz einer wunderlichen Haltung der Figuren das Motiv »Der Tod und das Mädchen« in der Graufarbensprache des Künstlers kräftig und innig ausspricht, verdienen Dauerehrung.

Der Krieg selbst hat über das hinaus, was bereits ausstellungskund ist, hier kaum zu Neuartigem angeregt. Auch an typischen Moritaten und Familienblatt-Illustrationen fehlt's wieder nicht. Die vier jenem Gebiet gewidmeten Säle, samt etlichem Verstreuten, bergen immerhin klangvolle Namen. Manche Wiederholung kennen wir aus unserem Kriegsbericht (in XII/10). Dettmannsche Meisterleistungen werden mit Recht immer wieder vorgeführt. Im übrigen kamen: H. Bohrdt, dessen »Die Emden und ihre Opfer« wohl weite Kreise interessiert; F. Eichhorst, dessen rasch aufblühende Kunst hier namentlich durch nächtlich-dunkle Aquarelle auffällt; J. Exter, dessen umfangreiches Triptychon »August 1914« mehrfache ernst-hoffnungsfreudige Gestalten, flankiert von Furien u. dgl., zeigt; A. Helberger, dessen bunt saftfarbige Art, in Friedenslandschaften noch breiter hervortretend, bereits Liebhaber zu finden scheint; C. Kappstein, dessen Meisterkönnen in einem Gemälde »Parkmauer« wohl noch eigenartiger wirkt als in mehreren Kriegslithographien; R. Kämmerer, dessen »Verirrt« gut anschaulich wirkt; K. Oenike, der eine zerschossene Kirche sowie die Zusammenstellung eines Trommelfeuers mit roten Blumen usw. bringt.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Maler Felix Baumhauer veranstaltet vom 29. Dezember bis 5. Januar im Münchener Kunstverein eine Sonderausstellung. »Die christliche Kunst« hat auf den Künstler wiederholt hingewiesen.

Professor Klemens Buscher in Düsseldorf, Bruder des Münchener Bildhauers Thomas Buscher, starb am 8. Dezember im Alter von 61 Jahren infolge eines Schlagflusses. Der hervorragende Künstler (Bildhauer) widmete sich fast nur der Profankunst und schuf mehrere Denkmäler. Von 1888—1902 wirkte er als Lehrer an der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule. Seine Ausbildung hatte Buscher 1876—1881 zu München genossen.

Die religiöse Malerin Anna Maria Freiin von Oer vollendete am 9. Dezember das 70. Lebensjahr. Sie ist in Dresden als Tochter des Historienmalers Theobald von Oer geboren. Unter dem Einfluß des Malers Prof. Hübner gestatteten ihr die Eltern, den Künstlerberuf zu ergreifen. Aus der Werkstatt ihres Vaters kam sie unter die Leitung des Düsseldorfer Meisters Ernst Deger. Von inniger Frömmigkeit beseelt, sucht sie auch ihre Bilder mit diesem Geiste zu durchdringen. Seit Mitte der 80er Jahre lebte die Künstlerin in Bamberg, von wo sie 1897 nach Gößweinstein übersiedelte. Sie hat sich mehrfach an Kunstausstellungen beteiligt. Von ihren Gemälden seien folgende erwähnt: Hl. Elisabeth; hl. Veronika (angekauft von König Johann von Sachsen); hl. Agnes (im Bes. der Grauen Schwestern in Dresden); Die klugen Jungfrauen (im Bes. der Prinzessin Mathilde von Sachsen); Regina Societatis Jesu (Wynandsrade in Holland); Verkündigung (Tournay); Geburt Jesu (Tournay); Unbefleckte Empfängnis (Marienkirche in Hannover); Mariä Himmelfahrt (Welchan in Böhmen); hl. Paulus (Graz); Der Auferstandene erscheint dem Apostel Thomas (Dom in Fulda); Ölberg, Mater dolorosa, Herz Jesu, hl. Schutzengel, hl. Joseph (diese 5 Bilder in der Canisiuskirche zu Wien).

Von der Kunstgewerbeschule in Köln. — Die Kunstwerke, die wir auf Seite 32, 33, 34, 35 und 80 wiedergaben, stammen von Schülern der Klasse Professor G. Grasegger an der Kunstgewerbeschule zu Köln.

Auf die Ankündigung des Bundes deutscher Gelehrter und Künstler, daß sein Preisausschreiben für kleinere Kriegs- und Kriegerdenkmäler mit Rücksicht auf eine Beteiligung der im Felde stehenden Künstler hinausgeschoben werden sollte, ist von verschiedenen Seiten Widerspruch erhoben worden. Es ist demgemäß beschlossen worden, das Preisausschreiben jetzt zur Entscheidung zu bringen und den Künstlern, die zur Zeit dadurch, daß sie im Felde stehen, an der Mitarbeit verhindert waren, Rechnung zu tragen, daß für später ein besonderes Preisausschreiben über denselben Gegenstand nur für Kriegsteilnehmer in Aussicht genommen wird.

Die Kunst dem Volke. — Wir haben schon einmal Anlaß genommen, darauf hinzuweisen, daß die prächtigen Publikationen der Allgemeinen Vereinigung für christliche Kunst (München, Karlstraße 33), die unter dem Sammelnamen »Die Kunst dem Volke« erscheinen, wie selten eine andere Lektüre wegen ihrer Schönheit, Gediegenheit, Abwechslung und großen Billigkeit sich zur Sendung an unsere Krieger eignen. Stimmen aus dem Felde bekräftigen dieses Urteil. So wird der Leitung über eines der jüngsten Hefte (Nr. 26) geschrieben: »Es ist abends 10 Uhr. Mit einem Berichte an die Komp. eben fertig geworden, blättere ich in der Monographie von Dr. Holland über Karl Spitzweg, die mir in den letzten 14 Tagen viel Freude und Zerstreuung gebracht hat. Diese köstlichen Bilder Spitzwegs mit den engen Gäßchen und malerischen alten Häusern mit ihren Aushängeschildern, den idyllischen Brünnlein, sie erinnern so warm an die gute alte Zeit, an ihr harmonisches Familienleben und vor allem an das liebe Vaterland. Auch der frische Zug der Schilderung gemahnt an frohe Stunden, die ich während der Studienzeit verlebte, im Isartal, bei der Habenschadenfeier und bei Frühlingsfesten.« — Die jüngste Nummer ist Velasquez gewidmet. S. St.

Ein Preisausschreiben für Erinnerungsgegenstände zum Reformationsjubiläum 1917 wurde vom Kgl. Landesgewerbemuseum in Stuttgart erlassen. Die gleiche Stelle plant eine Ausstellung derjenigen Gegenstände, die durch das Preisausschreiben hervorgehoben sind und von einschlägigen Gegenständen aus 1617, 1717 und 1817.

Der bayerische Landesverein für Heimatschutz in München gab ein Sonderheft seiner Zeitschrift »Bayerischer Heimatschutz« unter dem Titel „Krieg und Heimat" heraus. Die Publikation will volkskundliche Stimmungsbilder aus dem Kriegsleben des bayerischen Volkes bieten, den Soldaten Bilder aus der Heimat senden, einen Einblick in das schwere Leid geben, das auf den vom Krieg überzogenen Ländern liegt, der Gefallenen gedenken und unser Wirtschaftsleben beleuchten.

Redaktionsschluß: 18. Dezember 1916

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH.
Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.


DIE·CHRISTLICHE·KVNST
FRITZ KVNZ
III. JAHRGANG
BRUAR 1917
HEFT 5
INHALT:
Geselschaps
der Hirten".
Daun. — Der
schatz des Hau-
chweig-Lüne-
— Christbaum und
krippe. Von
— Zur far-
Sonderbeilage. —
zu den Buch-
Die Stuttgarter
usstellung. —
en als Kriegs-
OKT. 1916—SEPT. 1917
PREIS HALBJÄHRL. M. 7.—
EINZELHEFTE M. 1.40
erinnerungszeichen. — Wiener Kunstbrief. Von R. Riedl. — Winterausstellung der Münchner Juryfreien. — Große Berliner Kunstausstellung 1916. Von Dr. H. Schmidkunz. — Vermischte Nachrichten. — Bücherschau. — Deutsche Gesellschaft für christl. Kunst. — 26 Abb. im Text. Farbige Sonderbeilage: Kunz, „Die Vision des Fra Angelico".
NATSCHRIFT·FVR·ALLE·GEBIETE·D·CHRISTLICHEN
VNST·DER·KVNSTWISSENSCHAFT·SOWIE·FVR·DAS
GESAMTE·KVNSTLEBEN·
I·VERBINDVNG·MIT·D·DEVTSCHEN·GESELLSCHAFT
VR·CHRISTLICHE·KVNST·HERAVSGEGEBEN·VON·D·
ESELLSCHAFT·FVR·CHRISTL·KVNST GMBH MVNCHEN





Frid. Kunz p. 3117 Ges. f. christl. Kunst GmbH, München

APPARUIT BEATO FRATRI ANGELICO BENIGNITAS ET HUMANITAS
SALVATORIS NOSTRI DEI

FRIEDRICH GESELSCHAPS »ANBETUNG DER HIRTEN«

Von Dr. Berthold Daun

Friedrich Geselschap, der Monumentalmaler des Kuppelsaales in der Ruhmeshalle zu Berlin, ist unter den Historienmalern des großen Stils nach Cornelius und Rethel der bedeutendste und einer der letzten Anhänger der idealen Kunst. Geselschaps Art der idealen Gestaltung ist eine Parallele zu Feuerbachs tiefem Schaffen. Wie dieser letzte große Ausläufer der klassischen Kunst in Deutschland die scharf beobachtete Natur erfaßte, die ängstliche Treue in ihrer Wiedergabe aber durch Abstreifung der Zufälligkeiten zu überwinden und die geschaute Form durch einen klassischen und zugleich monumentalen Sinn zu einer abgeklärten Harmonie und vornehmen Schönheit zu erheben wußte, so gestaltete auch Geselschap die an seinen Modellen scharf beobachtete Natur ins Monumentale um und bekannte sich dadurch zu einer Zeit, als der Realismus das ideale Schaffen immer mehr in den Hintergrund drängen wollte, zu einem edlen Kämpfer für die ideale Kunst. Und trotz des schließlichen Sieges des Naturalismus, der in die Schulen Münchens und Berlins Einzug gehalten hatte und die Lehre des französischen Impressionismus verfocht, lebte Geselschap bis zu seinem tragischen Ende (1898) in dem Glauben, daß die ideale Kunst auch dem deutschen Volke eine Führerin zu höherer Kultur werde. Von der festen Zuversicht war er beseelt, daß Schönheit und Erhabenheit die letzten Zwecke der bildenden Kunst sind, und dieses wollte er, mit allen Eigenschaften begabt, Außerordentliches zu schaffen, dem deutschen Volke zum Bewußtsein bringen.

Außer seiner hohen Begabung für Idealgestaltung aber wohnte Friedrich Geselschap ein guter Teil realistischer Kraft inne. Seine liebevolle Hingabe an die Natur, seine scharfe Beobachtungsgabe, die gerade in seinen farbigen Studien hervortritt, seine Sicherheit in der Zeichnung sind staunenswert. Kein Geringerer als Menzel konnte angesichts der Mappen des Nachlasses sagen: »Den Mann hätte ich ganz anders beurteilt, wäre mir bekannt gewesen, wie er studiert hat.« Die Kartons zeichnete Geselschap nicht nur in Originalgröße, sondern machte außerdem die sorgfältigsten Farbenskizzen für alle Teilstücke seiner Monumentalgemälde. Seine Idealfiguren studierte er mit unendlichem Fleiße an lebenden Modellen, so daß er mit absoluter Sicherheit an die Ausführung im großen gehen konnte. Und in der monumentalen Ausführung fand er die richtigen Größenverhältnisse. Mit Vorliebe vertiefte er sich in die von der südlichen Sonne gebräunten charaktervollen Physiognomien des Fischervolkes von Neapel und Capri und war begeistert von dem großen klassischen Zug, der den Frauen und Männern Süditaliens eigen ist. Während er in seinen Farbenstudien bis in die individuellen Einzelheiten der Natur treu blieb, behandelte er jedoch im monumentalen Bilde — und das ist das vornehmste Kennzeichen seiner hohen Künstlerschaft — alles frei und groß. Auf Grund solcher Fähigkeiten entstanden die großen Wandgemälde in der Ruhmeshalle, die »herausgeklügelte und unfreie Sachen« genannt wurden. Ein solches leichtfertiges Urteil mußte den Künstler, der schon in der Jugend mit der bittersten Not zu kämpfen hatte, kränken. Ich glaube, daß die Zeit kommen wird, der des ernsten Meisters kraftvolle Phantasiegestaltungen und zarte, zu Herzen dringende Töne mehr gelten werden. Sein Ausgehen von der Natur, sein Umgestalten zum großen Stil und die Verschmelzung realistischer Form mit idealer, historischer Auffassung werden verhindern, daß sein Ruhm ins Wanken kommt. Wenn Feuerbach bei der modernen Kritik stieg, kann Geselschap nicht sinken! — Ich bin überzeugt, daß man doch einmal dem Künstler gerechter wird, denn unter den Meistern der Monumentalkunst großen Stils des 19. Jahrhunderts ist er der, der auch malen konnte. Cornelius und seine Nachfolger konnten ja nicht malen, sondern nur zeichnen.

Aber warum ist denn Geselschap trotz seiner mächtigen Schöpfungen wie »Krieg« und »Frieden« nicht volkstümlich geworden? Man möge Hunderte fragen; die meisten kennen nicht einmal seinen Namen. Und doch sollte der Name Geselschap zu den besten des 19. Jahrhunderts zählen. — Der einzige Grund liegt darin, daß seine ausgeführten Werke Monumentalgemälde und diese an den Ort gebunden sind.

Schon zu Lebzeiten des Künstlers hatte es nicht an Stimmen gefehlt, die seinem auf das streng Monumentale gerichteten Stil, seinen Gemälden überhaupt die Selbständigkeit absprachen. Daß er sich an Rafael gebildet hat und zuweilen Anklänge an Michelan-

gelo unverkennbar sind, wird niemand bestreiten. Daß er der Strichführung eines Dürer in seinen herrlichen Bleistiftskizzen nahegekommen ist, hat man indes hervorzuheben unterlassen. In allen diesen Fällen ihm den Vorwurf der bloßen Nachahmung machen zu wollen, hieße dem Künstler bitter Unrecht tun. Kann es überhaupt ein Vorwurf, der den Meister verkleinern sollte, sein, wenn er von diesen Großen lernte? — Stand Rafael in römischer Zeit nicht selber unter Michelangelos Einfluß! Beugten sich nicht gerade die größten Meister aller Zeiten vor ihren großen Vorgängern! Entwickelte sich nicht der große Velasquez unter dem Einfluß der römischen Realisten! Gerade durch Verarbeitung der empfangenen Eindrücke gelangt dieser spanische Hauptmeister zur Selbständigkeit. Ist ein Murillo ohne Tizian und Correggio denkbar, ein Greco ohne Tintoretto und Veronese! Sind denn übrigens unsere Modernsten von Nachahmung frei geblieben, und haben sie ihre Manier ganz durch sich selbst gefunden! Ist Manets Hellichtmalerei, wie man nach Erkenntnis des Pleinairismus verkündete, dessen eigenste Erfindung! — Wie hinter Rubens ein Tizian, hinter Reynolds und Gainsborough ein Van Dyck, hinter Feuerbach ein Veronese steht, so erkenne ich hinter Manet deutlich Velasquez!

Geselschap wollte, auf den Schultern der großen Meister Italiens stehend, zu der hohen Kunst gelangen. Die Monumentalität verdankt er ihnen; die Einzelheiten indessen beweisen vollste Selbständigkeit und ein Naturgefühl, wie es nur großen Meistern eigen ist. Man betrachte daraufhin seine prächtigen Studien nach der Natur, die nach seinem Tode selbst Menzels Bewunderung erregten. In ihnen wird man an niemand erinnert. Seine Gabe, das Gesehene außerordentlich klar und kräftig festzuhalten und zeichnerisch streng, aber groß wiederzugeben, läßt ihn als selbständigen Künstler, sogar als bedeutenden Menschen erscheinen. Sein Eindringen in die Tiefe, die Wiedergabe der Furchen und Runzeln in den Gesichtern, das scharfe Betonen der Gegensätze in den Formen kennzeichnen ihn als hervorragenden Beobachter der Natur.


Abb. 2. FRIEDR. GESELSCHAP STUDIE ZUR TRAGÖDIE
Tempera, im Besitz von Dr. B. Daun. — Text S. 111

Geselschaps Verehrung der großen Renaissancemeister erklärt sich aus seiner Zeit und seiner Schulung. Als Sohn eines Kaufmanns war er zu Wesel am 5. Mai 1835 geboren. Nach dem frühen Verlust der Eltern sorgte ein Gönner dafür, daß sein künstlerischer Trieb in der Dresdener Kunstschule sich weiterbilden konnte. Schnorr, dessen Atelier den Mittelpunkt der Akademie bildete, erweckte in dem Kunstjünger das Verständnis für Dante. Zwanzigjährig setzte Geselschap seine Studien in Düsseldorf unter Bendemann fort, ohne daß jedoch ein inneres Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler zustande kam. Überhaupt gelang es ihm nicht, trotz der begeisterten Freundschaft mit Theodor Mintrop, einem westfälischen Bauerssohn, in Düsseldorf auf die Dauer festen Fuß zu fassen. Desto freudiger nahm er im Jahre 1866 den Auftrag des kunstbegeisterten Lucius in Erfurt an, in Italien Kopien nach Rafaelschen Werken auszuführen. Unter diesen viel bewunderten Kopien ragt besonders die Madonna del Granduca hervor, deren naive Schlichtheit und Holdseligkeit er reizvoll wiederholte. Was ihm aber der fünfjährige Aufenthalt in Italien brachte, das war das Verständnis für die hohe Kunst, die sich in den Meisterschöpfungen Rafaels und Michelangelos offenbart.

Nach den ruhmreichen Siegen des deutschen Heeres kehrte er nach Deutschland zurück, in der Hoffnung, daß sich in Berlin für einen vaterlandsbegeisterten Künstler Arbeit in Fülle bieten würde. Aber eine Zeitlang mußte er, wie so mancher von hohen Idealen erfüllte Künstler, sich durch Elend und Entbehrung hindurchwinden mit dem betrübenden Bewußtsein, tief unter seinem Werte beurteilt zu werden. Im ungeheizten Atelier, bei einer Petroleumlampe hatte er sitzen müssen, und trockenes Brot, das ihm als Radiermittel

diente, war so manchmal seine einzige Nahrung. Bei einer einfachen Frau Lettkow hatte er Unterkunft gefunden. Da hat er öfter an der ihm dargebotenen einfachen Kost seinen Hunger stillen können, wenn alle Mittel erschöpft waren. Geselschap ist zeitlebens der Familie Lettkow dankbar gewesen. Fräulein Anna Lettkow, die ihm oft Modell saß, wurde, als es ihm besser ging, seine Wirtschafterin und mußte ihn auf seinen Reisen nach Italien begleiten. »Kochen Sie heute recht viel, ich bringe ein paar hungrige Maler mit«, hat er, der die bittere Not des Lebens selber gekannt hatte, Fräulein Anna beim Fortgehen oft bestellt.

Eine glückliche Wendung in dem Leben Geselschaps trat ein, als sich dem Künstler das Interesse des Baurats Hitzig, des damaligen Präsidenten der Akademie der Künste, zuwandte. Im Hause Heckmann in der Schlesischen Straße zu Berlin hatte Baurat Hitzig einen humoristischen Kaminschmuck »Die Vertreibung der bösen Geister«, die durch den Schornstein entfliehen, von Geselschaps Hand bewundert. Dieser letzte Vertreter der nachschinkelschen Bauweise übertrug ihm im Jahre 1878 die Ausmalung von neun Lünetten im Sitzungssaale des Reichsbankgebäudes. Als dann Friedrich Hitzig das Berliner Zeughaus zu einer Ruhmeshalle umgestaltet hatte, kam endlich nach mehreren kleineren Arbeiten für Privathäuser der erste große Auftrag, die Ausmalung des Kuppelraumes, die er im Jahre 1879 beginnen konnte. Um die Oberlichtöffnung in der Mitte der sehr flachen Kuppel zog er einen figurenreichen Fries und machte den äußeren Kuppelrand durch einen Ornamentstreifen mit Spruchbändern deutlicher. In idealen Figuren, die gänzlich frei von allem Nationalen sind, schilderte er den »Triumphzug«, den heimkehrenden Sieger mit seinem Heere und mit dem Besiegten darstellend. Was Geselschap von den großen Renaissancekünstlern gelernt hatte, das hat er hier mit sicherem Stilgefühl verwertet.

Zwei großartige Farbenstudien zu dem Triumphzug fand ich an bescheidener Stelle. Sie stammen aus dem Nachlaß des Bruders Anna Lettkows, der treuen Wirtschafterin Geselschaps. Das eine in Temperafarbe sehr sorgfältig ausgeführte Blatt ist die Kopfstudie für die Gestalt der Tragödie, die mit Maske in der Hand hinter der Gestalt des Fatums den Besiegten folgt (Abb. 1). Auf diesem energischen weiblichen Gesicht, das scharf im Profil gemalt und von dunkelbraunem Haar umrahmt ist, liegt ein großer klassischer Zug. Aus dem geradeaus gerichteten Blick der hochgewölbten dunklen Augen spricht Entschlossenheit und Selbstgenügsamkeit.



Abb. 2. F. GESELSCHAP STUDIE Z. E. TUBABLÄSER
Tempera, im Besitz von Dr. B. Daun. — Text unten

Das andere farbige Blatt, ebenfalls in Temperafarbe gemalt, stellt die Kopfstudie zu einem der Tubabläser dar, die dem »Sieger zur See« folgen (Abb. 2). Der im Halbprofil gemalte Jünglingskopf mit schwarzem Lockenhaar ist seitwärts dem Beschauer zu etwas gesenkt, so daß er in schöner Verkürzung erscheint und aus der Bildfläche herauszutreten scheint. Die Tuba ist an den Mund gepreßt, und mächtig bläst er hinein. Jedes Detail, die zusammengezogenen schwarzen Augenbrauen, die aus schmaler Lidöffnung blickenden Augen, die Falten am Halse und das schön geformte Ohr beweisen des Meisters hingebende Versenkung in die Natur. Angesichts solcher Farbenstudien, die die lebende Natur wiedergeben, versteht man vollauf Menzels Bewunderung. Bei der monumentalen Ausführung der Köpfe steigerte Geselschap den Zug ins Große, ohne von der lebendigen Wahrheit abzuweichen.

Die Anerkennung der Leistung in der Ruhmeshalle war allgemein, und sie brachte dem Künstler bald nach deren Vollendung im Jahre 1883 den Professorentitel ein. Darauf begann er die Kompositionen zu den Seitenbildern, deren erster Karton im Sommer 1884 fertig war. Sie stellen den Krieg, das Reich, den Frieden und Walhalla dar. Ende Oktober



Abb. 3. FRIEDRICH GESELSCHAP ANBETUNG DER HIRTEN

Ölgemälde, im Besitz von Dr. Berthold Daun. — Text unten

1890 hatte er die letzte Hand an sein großes Werk gelegt. Auf die Freskotechnik verzichtend, wählte der Künstler die Kaseïnfarbe, die täglich mit Käse und Kalk angerührt, dauerhaft ist und Übermalung zuläßt. Mit denselben Farben, die eine beschränkte, für die Monumentalwirkung aber genügende Skala bedingen, hätte ein anderer Maler schwerlich die Leuchtkraft hervorgerufen, die Geselschap dadurch erzielte, daß er die gemalte Architektur hell hielt und die dunkleren Figuren kräftig davon abhob.

Aus der frühen entbehrungsvollen Zeit Geselschaps stammt das bis vor einigen Jahren unbeachtet gebliebene Ölbild der Anbetung der Hirten (Abb. 3). Ich fand es im Jahre 1913 im Besitze der Witwe Lettkow, der Schwägerin der Wirtschafterin Geselschaps, Anna Lettkow, vor. Die flottgemalte Skizze zum Bilde besitzt der Maler und Radierer Professor Hans Meyer in Berlin, der sie Ende der siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts von Geselschap geschenkt bekommen hatte (Abb. 4). Da es Geselschaps Gewohnheit nicht entsprach, eine Skizze länger liegen zu lassen, muß das Bild gleich darauf entstanden sein, ich nehme die zweite Hälfte der siebziger Jahre an[1]).

Geselschap hat die Komposition der Skizze bei der sorgfältigen Ausführung des Bildes kaum nennenswert verändert. Die vom Himmel fallenden Lichtstrahlen sind weggelassen. Auf der Skizze verdeckt der blaue Mantel Mariä so weit das rote Kleid, daß es nur zur Hälfte auf der Brust sichtbar ist und die roten Ärmel frei sind. Auf dem Bilde ist der blaue Mantel, der von der linken Schulter herabhängt, über den Schoß gelegt, so daß das graue Gewand am Oberkörper und die Ärmel unbedeckt sind. Dadurch tritt die Figur Mariae freier heraus, und die Wirkung ist schöner. Ist diese Darstellung der Anbetung der Hirten an sich schon in Komposition, Durch-

[1]) Da ich das Bild, das die Maße 1,43×0,82 m hat, von der verwitweten Schwägerin Anna Lettkows erworben habe, ist es auch ohne Bezeichnung als ein Werk des Meisters gesichert. Jeden Zweifel aber nimmt die Skizze des Professors Hans Meyer, der sie von seinem Freunde Geselschap geschenkt bekommen hatte. Hans Meyer hat die Monumentalbilder Krieg und Frieden vortrefflich in Kupferstich gestochen.

führung und Charakteristik der Gestalten ein Meisterwerk, so erweckt sie deshalb noch weiteres Interesse, weil sie fast als einziges religiöses Staffeleibild Geselschaps, der seine Kraft am liebsten monumentalen Aufgaben widmete, dasteht. Ferner verdient unsere Beachtung, daß einige Motive des Ölbildes auf den später entstandenen Skizzen der gleichen Szene für die Friedenskirche zu Potsdam verwertet sind. Deshalb sei zunächst etwas über Geselschaps spätere Tätigkeit gesagt.

Nach Vollendung der Malereien in der Ruhmeshalle sehnte sich Geselschap nach einem andern Staatsauftrag. Leider blieben jedoch alle Versuche, seiner monumentalen Kraft weitere Betätigung zu schaffen, lange erfolglos. Endlich bot sich dem Künstler, nachdem er sich längere Zeit gern mit religiösen Darstellungen beschäftigt und die Mosaiken in Ravenna, Rom, Palermo und Monreale studiert hatte, die Gelegenheit, zu dem Schmuck des von Kaiser Wilhelm II. geförderten Kirchenbaues beizutragen und auch bei uns die Mosaikmalerei künstlerisch zu heben. Für die romanische Gnadenkirche lieferte er die Kartons zu dem Salvator-Rundbild und den musizierenden Engeln. Den bedeutendsten Effekt aber erreichte er in den Mosaiken der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche, die nach seinen Kartons musterhaft ausgeführt sind. Zu bedauern ist, daß ein ausgeführtes Hauptwerk der Kirche fernblieb. Jordan, der Geselschaps Monographie schrieb, behauptet, daß der Künstler selber das für die Kaiserloge gemalte Wandbild der Anbetung der heiligen drei Könige zurückgezogen hat, trotz der Zustimmung der Kaiserin, weil die protestantische Geistlichkeit beanstandet hatte, daß die auf Wolken thronende Maria mit dem Kinde im Arm Gegenstand der Verehrung bilde. Tatsächlich aber war die von Geselschap geforderte Summe von 20 000 Mark schuld daran, daß das Bild nicht an seinen Bestimmungsort gelangte. Als mit Geselschap nochmals verhandelt werden sollte, war es zu spät, denn der nunmehr verstorbene Pfarrer Dr. Pietschker in Potsdam hatte das Bild für die geforderte Summe bereits erworben[1]). Ergreifend ist die Charakteristik der morgenländischen Gestalten, die in anbetender Verehrung zum Himmel blicken, wahrhaft rührend ist der Chorgesang der auf der Erde stehenden Kinder in langen Gewändern geschildert. Hier tritt nochmals des Meisters ganze Stärke, völlig realistischen Typen soviel natürliche Anmut und Innigkeit zu verleihen, zutage. Auch die Rundbilder der musizierenden und singenden Engel im Triumphbogen der Kirche sind prachtvolle anziehende Geschöpfe, die sich mit den Engeln Melozzos da Forli in der Sakristei des Petersdomes vergleichen lassen.

Zwei andere große Monumental-Aufträge ergingen an den Meister in den letzten Lebensjahren. Das Schicksal hat sich so manchmal im Leben der Künstler widersprochen. Rethels Kraft versagte gerade inmitten der Arbeit an seinem Hauptauftrage, die Wände des Aachener Kaisersaales auszumalen. Auch Geselschaps Lebensende sollte furchtbar tragisch sein und ihn an der Ausführung zweier großer Aufträge hindern. Im Dezember 1897 wurde ihm die Ausschmückung der Friedenskirche in Potsdam übertragen. Mit leidenschaftlichem Eifer ging er an den Entwurf der Hauptvorgänge der evangelischen Geschichte und Passion. Mitten in diese gewaltige Arbeit, die seiner regen Phantasie so ganz entsprach und ihn ununterbrochen beschäftigte, fiel die Konkurrenz um die Ausmalung des Saales im neuen Rathaus zu Hamburg. Mit übermenschlicher Anstrengung entwarf er in den Jahren 1896/97 eine Reihe hervorragender Begebenheiten aus der Geschichte der Hansa-



Abb. 4 FR. GESELSCHAP ANBETUNG DER HIRTEN
Farbenskizze, im Besitze von Prof. Hans Meyer. — Text S. 112

[1]) Die Kenntnis hiervon verdanke ich der gütigen Mitteilung des Herrn Professor Hans Meyer.



Abb. 5. FRIEDRICH GESELSCHAP ANBETUNG DER HIRTEN
Entwurf für die Potsdamer Friedenskirche. — Text unten und S. 116

stadt, Szenen von kraftvoller realistischer Auffassung und packend dramatischer Wucht. Die Größe der zu bemalenden Wände, für die eine jugendliche Kraft kaum ausreichte, schien ihn nicht abzuschrecken. Aber das Schicksal war grausam; es war ihm nicht beschieden, an die Ausführung der für Hamburg entworfenen Werke zu gehen. Auch die großartigen Entwürfe für die Ausmalung der Friedenskirche, die für die deutsche Monumentalmalerei ganz Bedeutendes zu werden versprachen und vielleicht als schönstes Denkmal evangelischer Kunst der Gegenwart dastehen würden, harren vergeblich des Meisters, der nur allein ihnen volles Leben einhauchen konnte. Die Überlast der Arbeit drückte ihn nieder. Ein verschlepptes Beinleiden, das die Folge eines Unfalls auf dem Bahnhof zu Verona war und in einen tuberkulösen Prozeß übergegangen war, hatte den Künstler in den letzten Lebensjahren fast gelähmt und seine Schaffensfreudigkeit stark beeinträchtigt. Kein Wunder, daß auch sein Gemütsleben in Mitleidenschaft gezogen wurde, so daß auch hier die Wurzeln jenes geistigen Leidens zu suchen sind, das ihn selbst in den Tod trieb und allzu früh unserm Vaterlande einen Künstler entriß, dessen Verlust unersetzlich ist.

Zu der Szene der Anbetung der Hirten für die Friedenskirche, die eng mit dem Ölbild der Anbetung zusammenhängt, sind zwei vollständig zeichnerisch durchgearbeitete Kompositionen des Meisters bekannt. Auf dem ersten Blatte knien vor Maria, die ihr Kind auf dem Schoß hält, zwei Knaben, die mutig herangetreten sind und mit dem Kinde spielen. Hinter den Knaben stehen zwei musizierende Bläser. Die älteren Hirten sind ehrerbietig und kniend zurückgeblieben und müssen erst von Engeln ermutigt werden, näher heranzutreten. Am Ausgang des Stalles lehnt Joseph in vorgebeugter Haltung und labt sich an dem Anblick der reizvollen Gruppe der Mutter mit Kind. Hat diese Komposition etwas still Feierliches und wirkt sie monumentaler, so ist die zweite Fassung dieser Szene für die Friedenskirche gedrängter und von genrehafter Anmut erfüllt (Abb. 5). Auf diesem zweiten Blatte will die kniende Maria das Kind, das sich fröhlich einem niedergeknieten alten Hirten, der in anbetendem Staunen die Hände erhebt, zuwendet, aus der Wiege nehmen, während ein jüngerer und ein älterer staunend nahen. Andere Hirten und Frauen betrachten mit Neugier die heilige Gruppe, auf die Joseph, der in den Hintergrund gerückt ist, deutet. Die Bläser haben ihren Platz rechts hinter Maria erhalten. Eine hallenartige Architektur umschließt das Ganze, die Öffnung des Hintergrundes bietet einen Blick auf Bethlehem. Vermutlich hat diese zweite Zeichnung als Unterlage für die Ausführung dienen sollen.

Aus einem Briefe vom 18. August 1897 aus Berlin an Karl Neuhaus geht hervor, daß Geselschap Ende der nächsten Woche nach Rom gehen wollte, um dort die Bilder für die Friedenskirche zu beginnen. In Herrn Pfannschmidt, einem Schüler Gebhardts, fand er daselbst eine Hilfe. In einem andern Briefe vom 10. September 1897 schrieb Geselschap an Karl Neuhaus, daß er nun mit Hilfe des Herrn Pfannschmidt die Bilder für die Friedenskirche beginnen werde und hoffe, sie zu fördern, daß bis Ende nächsten Jahres die eine Seite fertig wird, falls nicht Hamburg dazwischentritt. Das Blatt »Apotheose der Hammonia« war entworfen, und der Künstler hatte es an Karl Neuhaus gesandt, wie aus demselben Briefe hervorgeht.[1]) Geselschap hatte die Absicht gehabt, die Wandbilder abweichend von den Malereien in der Ruhmeshalle so breit zu malen, daß sie wie Teppiche wirkten. Mit der Ausführung der Anbetung der Hirten war Pfannschmidt in Rom beschäftigt, doch verwarf sie Geselschap, wie mir Professor Hans Meyer mitteilte, weil sie nicht seiner Absicht der teppichartigen Wirkung entsprach.

Auf dem Ölbilde der Anbetung der Hirten (Abb. 3) knien zwei Hirten, ein älterer mit weißem Haupt- und Barthaar (Abb. 6) und ein jüngerer, echte morgenländische Gestalten, vor Maria mit dem Kinde, das beide Arme ausbreitet. Von der hell beschienenen Mariengruppe geht ein Lichtglanz aus, der die Köpfe der beiden Hirten und den hinter ihnen stehenden Engel in weißem Gewande beleuchtet. Links im Hintergrunde kommt erstaunt ein Bläser hinzu, der eben die Flöte vom Munde abgesetzt hat. Ein Hirte mit einem Lamm auf der Schulter folgt, um ebenfalls in den hallenartigen Raum einzutreten. Rechts von der Gruppe der Madonna steht der weißbärtige Joseph mit nachdenk-



Abb. 6. FRIEDRICH GESELSCHAP AUSSCHNITT AUS DER ANBETUNG DER HIRTEN
Vgl. Abb. S. 112 und Text oben

[1]) Geselschap hatte es nicht verschmäht, mit einem weit jüngern Künstler, Carl Gehrts, zu konkurrieren. In den Jahren 1896/97 bewältigte er die Skizzen für Hamburg. In Wirklichkeit konnte keiner der beiden Bewerber an die monumentale Ausführung gehen, da beide unmittelbar nach der Vollendung der Entwürfe starben.

lich gesenktem Haupte, eine wunderbare Gestalt rafaelischer Auffassung. Zu glauben, daß Geselschap sich mit Bewußtsein an Rafael anlehnte, wäre jedoch ganz verkehrt. Wenn er eine Figur nach der Natur malte, war sie keine bloße Photographie, sondern sie hatte gleich den monumentalen Zug bekommen, weil er in seinem Geiste die Natur innerlich verarbeitete. Ähnlich kam Cornelius, für den Geselschap warme Verehrung hatte, auf den Predellen unter den Campo-Santo-Kartons rafaelischer Formenschönheit und Faltengebung nahe. Da zu der Mittelgruppe im ganzen nur fünf Figuren — die sechste mit dem Lamm im dunklen Hintergrunde ist kaum mitzurechnen — hinzukommen, zeichnet sich die Komposition durch Klarheit, Geschlossenheit und plastische Wirkung aus. Der weißhaarige alte Hirte trägt einen prächtigen Charakterkopf (Abb. 6), und von lebendiger Charakteristik sind die übrigen Figuren erfüllt. Die Durchführung der Einzelheiten bis auf die Hände und Falten der Stirne sind meisterhaft.



Abb. 7. F. GESELSCHAP, STUDIENKOPF
Im Besitz von Dr. B. Daun. — Text nebenan

Ein Vergleich des Ölbildes der Anbetung der Hirten mit den beiden Entwürfen für die Friedenskirche läßt erkennen, daß Geselschap einige Motive mit Veränderung für die Potsdamer Anbetung benutzt hat. Die beiden knienden Figuren auf dem Ölbilde erinnern an die zweite Potsdamer Komposition (Abb. 5), während der stehende Engel hinter ihnen auf der ersten Fassung für die Friedenskirche wiederkehrt, nur daß er, statt zu beschirmen, hier zum Herantreten anspornt. Die Mariengruppe des Ölbildes entspricht der ersten Fassung bis auf einige Veränderungen beim Kinde. Als neues Motiv fügte Geselschap die beiden knienden Knaben ein, die sich vor die Madonna gedrängt haben, auf der zweiten Fassung aber wieder fortgelassen sind. Für die Monumentalgemälde erstrebte Geselschap eine figurenreichere Komposition als auf dem Ölbild, das durch ruhige Geschlossenheit wirken sollte.

Aus dem tragischen Todesjahr des Meisters 1898 stammt die bezeichnete und datierte Studie eines schwarzgelockten Mannes von echt italienischer Rasse, der hier wegen der überraschenden breiten Technik angereiht sein mag (Abb. 7). Ich fand sie bei der alten Mutter Anna Lettkows vor. Auf grobkörniger Leinwand ist dieser struppige Charakterkopf, der sich durch sprechende Lebendigkeit und scharfe Charakteristik auszeichnet, gemalt. Wäre das Bild nicht bezeichnet, würde man eher an die Art Leibls oder eines von Courbet abhängenden Realisten als an Geselschap denken. Die Farben sind breit und fleckig aufgesetzt und möglichst neutral gehalten. Die Schatten sind schwärzlich, die struppigen Haare durch breite, schwarze Pinselstriche aufgesetzt. Diese kühne Malweise steigert nur die scharfe Charakteristik des Mannes, dessen Augenbrauen drohend zusammengezogen sind und dessen wenig gesenkter Blick die Mischung von überraschtem Staunen und aufsteigendem Zorn verrät. Unwillkürlich muß ich an die erstaunten Schmiedegesellen auf dem Bilde »Schmiede des Vulkan« von Velasquez denken. Die Art der Realistik ist beidemal verwandt, weil die Quelle, aus der beide Künstler schöpften, unmittelbar das Volksleben war.

In völliger Resignation infolge seines schweren Leidens, das seine Kraft verzehrte, suchte Geselschap Ende Mai 1898 freiwillig den Tod. — Auf dem protestantischen Friedhof zu Rom, der ewigen Stadt, die ihren unwiderstehlichen Zauber auch auf diesen deutschen Künstler bis zuletzt ausgeübt hatte, wurden die irdischen Reste Geselschaps zur letzten Ruhe bestattet. Sein Freund Siemering im Verein mit anderen Freunden setzte dem Heimgegangenen ein würdiges Denkmal. Aus einem Schädel am unteren Ende der im flachen Relief gehaltenen Bronzeplatte ringeln sich, an einem geschlossenen Ornamentbande zusammengefaßt, Schlangen und allerlei Nachtgetier — die wirren Gedanken, die das tragische Ende dieses herrlichen Mannes verschuldet haben. In der Mittelachse sprießt ein volles Ährenbündel empor, zu dessen Seiten die schönen Worte eingegraben sind:

»Über den Tod hinaus, ein Herold des Schönen,
Ewig zu leben, ist Deiner Tage goldene Frucht.«

DER RELIQUIENSCHATZ DES HAUSES BRAUNSCHWEIG-LÜNEBURG

(Hierzu die Abb. S. 118—130)

Die Reliquiariensammlung des Hauses Braunschweig-Lüneburg enthält eine Reihe kostbarster Gegenstände mittelalterlicher Kunst, die ihr einen sehr hohen Wert verleihen und vom kirchlichen wie künstlerischen und kunstgeschichtlichen Standpunkte aus besondere Beachtung verdienen.

Das bei Alfred Hölder in Wien erschienene, von Professor Dr. W. A. Neumann O. Cist. verfaßte Prachtwerk über den Reliquienschatz gibt in seinem textlichen Teil sowohl als in den 144 ihm eingefügten Holzschnitten einen ausgezeichneten Einblick in die Sammlung.

Unter Benützung des Dr. Neumannschen Werkes und auf Grund eigener Studien über die Hauptstücke sei hier über die Geschichte und die hervorragendsten Kunstwerke des Reliquienschatzes berichtet.

Die Gründung Braunschweigs wird von den Historikern in das Jahr 861 datiert. Die älteste sagenhafte Erzählung hierüber findet sich im Chronicon Halberstadtense, in der gesagt wird, daß Bruno, der Sohn des Herzogs Ludolf von Sachsen und Bruder Ottos und Dankwards der Gründer der Stadt und Grafschaft Braunschweig sei.

In der erweiterten Villa Brunesvic und der ihr am linken Ufer der Oder gegenüberliegenden Burg Dankwarderode entstanden bis zu Anfang des 11. Jahrhunderts drei Kirchen, die Heiligen geweiht wurden, welche im Schwabenlande das höchste Ansehen genossen, nämlich Sankt Magnus, dem Apostel des Allgäu, Sankt Ulrich, dem streitbaren Bischof von Augsburg gegen die Ungarn und Sankt Blasius, den die Bewohner des Schwarzwaldes hoch in Ehren halten. Daß der Kult dieser Heiligen nach Sachsen verpflanzt wurde, dürfte sich aus den verwandtschaftlichen Beziehungen des sächsischen Fürstenhauses mit dem schwäbischen und bayerischen erklären. War doch Gisla von Alemannien, die Tochter des Herzogs Hermann II. von Schwaben, in erster Ehe die Gattin des Grafen Bruno II. von Braunschweig. Ebenso hat wohl die Belehnung von Kaiser Ottos I. Bruder Heinrich I. mit dem Herzogtume Bayern (947) mit zur Verehrung jener Patrone süddeutscher Gaue im Sachsenlande beigetragen. War doch auch Hedwig, die aus V. v. Scheffels herrlicher Dichtung »Ekkehard« bekannte »Hadwiga«, die Tochter des Bayernherzogs Heinrich I., die dann Herzogin von Schwaben wurde. Damit waren der Verbindungen zwischen Bayern, Schwaben und Sachsen genug gegeben, die es erklärlich erscheinen lassen, daß im Sachsenlande Kirchen entstanden, denen jene süddeutschen Heiligen als Patrone zugewiesen wurden.

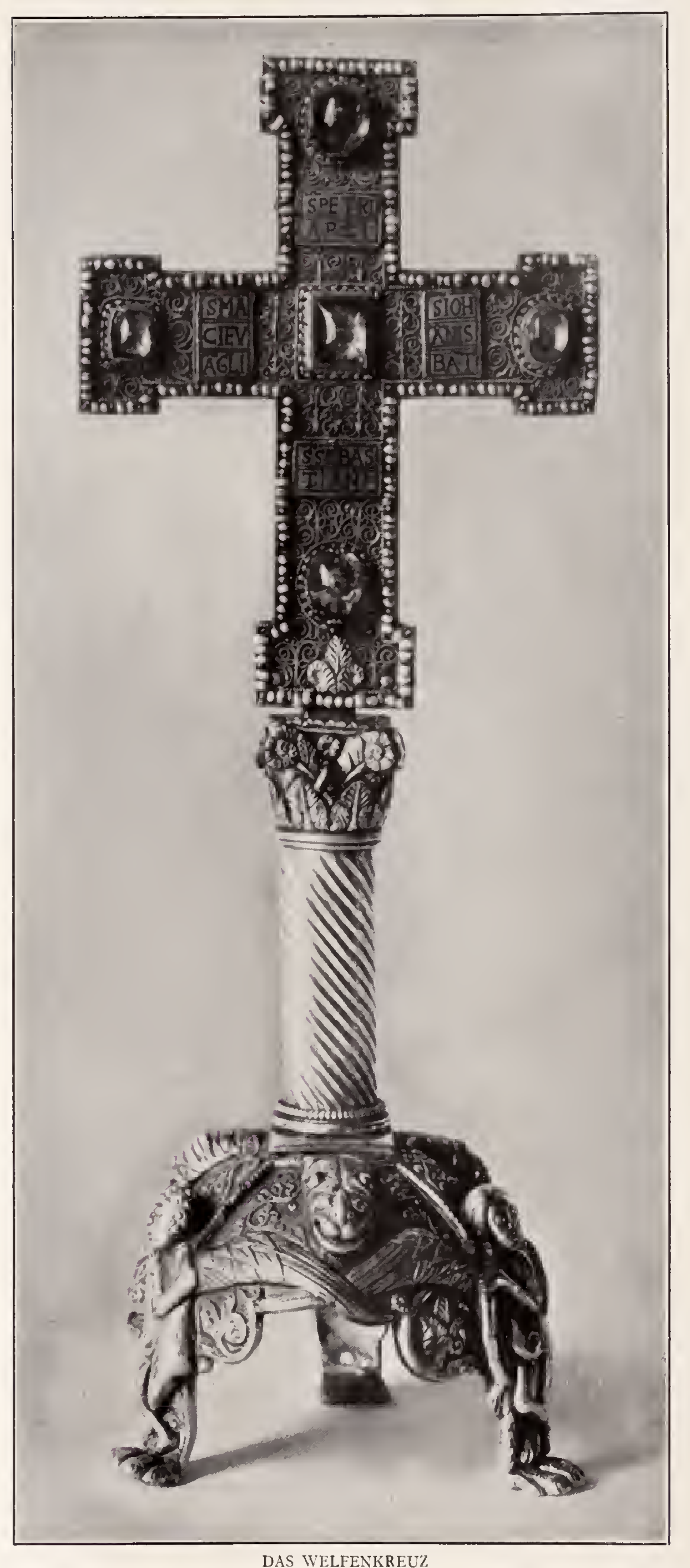
Als Bauherr des Braunschweiger Domes im eigentlichen Sinne kommt der Welfe Herzog Heinrich der Löwe in Betracht. Dieser ließ im Jahre 1172 laut Urkunde die alte St. Peter und Paul geweihte Kirche zu Dankwarderode abtragen und den Bau einer neuen zu Ehren St: Blasii et St: Johannis Bapt: beginnen. Dieser Bau wurde durch Jahrhunderte als das Zentralheiligtum des Fürstenhauses und Kultusmittelpunkt des Sachsenlandes betrachtet. Alle Glieder des Hauses der Brunonen, auch die versprengtesten, wie Henricus de Graecia, wetteiferten mit Schenkungen kostbarer Art an dies Gotteshaus, das zur Erhöhung seines eigenen Ansehens wie des höfischen Glanzes zur Hofkirche erhoben wurde, an der man ein Kollegiatstift errichtete.

Aus Jerusalem und Konstantinopel brachte Heinrich der Löwe eine bedeutende Anzahl seltener Reliquien mit, die er zum Teil im Dom zu St. Blasien hinterlegte, von denen er jedoch viele auch für sich behielt, um sie anderen Kirchen zuzuweisen oder gleich manchem kostbaren Geräte, wie das prachtvolle noch vorhandene Kreuz in Hildesheim, zu verschenken. Es ist heute eine Angabe der von Heinrich dem Löwen mitgebrachten Reliquien nicht mehr möglich, aber nachweisbar ist, daß er an den Abt Heinrich eine Kreuzpartikel schenkte, als jener 1173 den Bischofstuhl von Lübeck bestieg.

Kaiser Otto IV., der Gegenkaiser Friedrichs II., sagt in seinem Testamente am 18. Mai 1218: »Alle Reliquien, welche unser Vater hatte und wir haben, weihen wir für immer Gott und St. Johanni dem Täufer und dem hl. Blasius in Braunschweig, mit Ausnahme eines Armes, den unsere Gemahlin erhalten soll.« Dieser Arm war der des hl. Blasius.

Viele Gaben, die diesem Heiligen dargebracht wurden, stammen von Brunonischen Fürstinnen und mit dem Herrscherhaus müht sich der Adel, das Bürgertum, die Gläubigen und das Stiftskapitel in der Bereicherung dieser religiösen Kunstsammlung mit frommem Sinne.

Ein Teil hiervon stammt aus dem Orient, Griechenland, dem oströmischen Kaiserreich, während manche Stücke ihre Herkunft aus niedersächsischen und rheinischen Kunstwerkstätten aufweisen.



DAS WELFENKREUZ
Phot. Bödecker-Berlin. — Text S. 126

Daß in Braunschweig schon
frühzeitig eine wohl aus den
Münzern, also den Stempel-
schneidern und Prägern her-
vorgegangene tüchtige Gold-
schmiedesiedelung seßhaft war,
ergibt sich daraus, daß der Stadt-
rat schon im Jahre 1231 den
»Beckenwerkern«, wie man
die Gold- und Silberschmiede
nannte, den Gildenzwang auf-
erlegte. Auch sonst gab es in
sächsischen Landen zweifellos
schon sehr geschickte Meister
dieser Kunst zu jener Zeit, allein
ihre Namen sind nicht mehr
mit Sicherheit zu bestimmen;
war's doch noch nicht Brauch
oder gar wie in Augsburg, Nürn-
berg usf. später Vorschrift, das
Meisterzeichen auf seiner Ar-
beit anzubringen und daneben
das Wappenschildchen mit der
Jahreszahl und dem »Beschau-
zeichen« der Altmeister ein-
schlagen zu lassen.

Unter jene Braunschweigi-
schen Fürsten, die dem Kolle-
giatstifte von St. Blasien noch
ganz besonderes Wohlwollen
erzeigten, sind neben Albrecht
dem Gläubigen († 1279) noch
Otto der Milde († 1344) und
Magnus Torquatus († 1373).
Eine tatkräftige Mehrerin des
Schatzes scheint auch Ales-
sina (Adelheid) von Montferrat
(† 1285 als Witwe), die Gemah-
lin Ottos des Tarentiners, Herrn
von Montferrat, gewesen zu sein.

Eine ganz bedeutende Rolle
muß dieser Domschatz bei gro-
ßen Kirchenfesten gespielt ha-
ben, bis die Reformation in
Stadt und Land Eingang und
auch beim Domkapitel williges
Gehör fand. Damit ging natür-
lich die Reliquienverehrung zu-
rück und die früheren Wallfah-
rerzüge zu jenem Zwecke hör-
ten auf. Die Annahme des Pro-
testantismus führte zur Er-
richtung einer protestantischen
Propstei von St. Blasien, die
fortan ein Mitglied des regie-
renden Hauses innehatte. Der
erste dieser Pröpste war Herzog
Georg, der spätere Bischof von
Minden und Verden, der als

Erzbischof von Bremen, protestantischen Bekenntnisses, 1566 starb.

Der regierende Herzog und Bruder des Propstes Georg, Heinrich II. der Jüngere (1514—1568), hatte wohl die Macht, den Einfluß der Reformation auf das Land, jedoch nicht auf die Stadt Braunschweig zurückzuhalten. Deren Rat und Bürgerschaft stand zu sehr unter dem Eindruck der Schmalkaldener Vorgänge. Schon 1540 legte die Stadt ihre Hand auf das Stift St. Blasien, zwei Jahre später wurde es als katholisches Kollegiatkapitel aufgehoben und eine neue Kirchenordnung aufgestellt, nachdem Herzog Heinrich mit seinem Sohne sich vor den einrückenden Truppen des Schmalkaldener Bundes zurückgezogen hatte.

Wo man die Schätze, nachdem sie dem religiösen Zweck entzogen waren, aufbewahrte, läßt sich nicht sagen. Glücklicherweise entgingen sie den Räubern, die am 6. Mai 1574 in den Dom eindrangen.

In einer Selbstbiographie des Herzogs Ferdinand Albrecht, genannt der Wunderliche, wird nämlich erwähnt, daß ihm, dem 22jährigen, der Schatz am 3. Juni 1658 auf einem alten Chor (der St. Blasienkirche) gezeigt wurde. Der Herzog erwies sich hierbei über den Schatz viel besser unterrichtet als die ihn führenden Kanoniker, was wohl dafür zeugen dürfte, daß ihnen der Schatz nicht wie ihren Vorgängern allzeit zugänglich war. Es scheint, daß die Fürsten sich ihn allmählich aneigneten. So entlehnte Herzog Anton Ulrich, bekannt als großer Kunstliebhaber, unterm 4. September 1658 gegen Revers ein Glas mit silbernem Deckel aus dem Schatze, dem früher schon anderes vorangegangen war und später noch so manches Objekt nachfolgte, schreibt doch der damalige Schatzhüter Kranich den bezeichnenden Eintrag: »Den 9. Mai 1670 hat Herzog Anton Ulrich dieses Bild (eine Elfenbeinschnitzerei) heißen mitgehen.«

Nebenher tauchte immer von neuem die Verkaufsidee auf, die durch die Bemühungen des Kurkölnischen und Hildesheimschen Amtmanns Theobald Kurtzrock um die Erwerbung des Schatzes immer festere Gestalt annahm. Die Aufmerksamkeit, die Herzog Anton Ulrich dem Schatze zuwandte, erschien weder dem Kapitel noch wohl auch dem regierenden herzoglichen Bruder Rudolf August ganz geheuer und so gab dieser unterm 23. November 1669, die Gelegenheit ergreifend, seine Zustimmung zum Verkauf. Er rechnete hierbei mit der bescheidenen Erlössumme von 5000—6000 Reichstaler.

Im Jahre 1670 trat nun ein Ereignis ein, wodurch das Schicksal des Schatzes eine Beschleunigung erfuhr. Die Stadt Braunschweig lehnte sich nämlich gegen ihren Herzog Rudolf August, der die von ihr behauptete Reichsunmittelbarkeit nicht anerkennen wollte, auf. Da rief jener seine Vettern der Lüneburger Linie, Herzog Georg Wilhelm von Celle, Johann Friedrich von Hannover und Ernst August von Osnabrück zu Hilfe. Im Verein mit ihnen schlug er den Aufruhr nieder und zwang die Stadt, ihm am 12. Juni 1671 die Tore zu öffnen. Bei den Verhandlungen wegen Vergütung der Kosten für den gewährten Beistand begehrte nun der Hannoversche, schon 1651 katholisch gewordene Vetter den Schatz der St. Blasienkirche und erhielt ihn, nur die Paramente, die ohnehin nicht zum Reliquienschatz gehörten, gingen um dem Preis von 1640 Taler in den Besitz von Th. Kurtzrock über. Für Rudolf August hatte die Sache allerdings noch ein Nachspiel, denn das Kapitel trat an ihn mit einer Geldforderung für den Schatz heran, da er nun aber hierfür selbt kein Bargeld erhalten hatte, so behalf er sich damit, daß er unterm 9. Oktober 1682 dem Stifte rund 5000 Reichstaler an rückständigen Steuern nachließ.

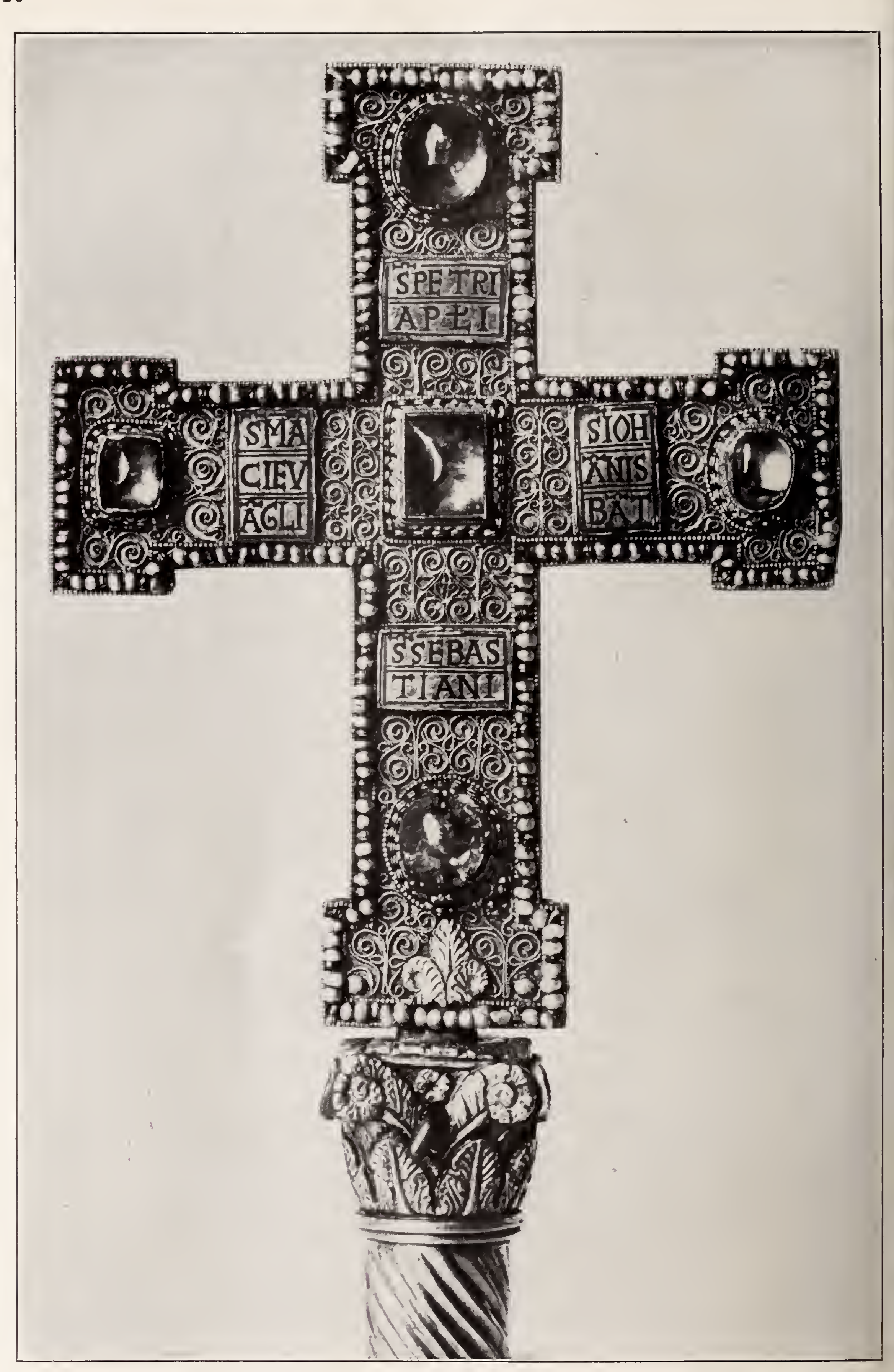
So wurde denn 1672 der Reliquienschatz des Domes zu St. Blasien in Braunschweig nach der Schloßkapelle in Hannover verbracht, wo der Landesherr bereits den katholischen Gottesdienst erneuert hatte.

Johann Friedrich starb 1679 mit Hinterlassung von drei Töchtern, sein Nachfolger war sein Bruder Ernst August, seit 1648 Bischof (protestantischer)[1]) von Osnabrück. 1680 vereinbarte Ernst August mit seinem Bruder Georg Wilhelm von Celle, daß sämtliche Fürstentümer der Lüneburger Linie vereint bleiben und nach dem Rechte der Erstgeburt sich vererben sollen, gleich so müsse aber auch der von Braunschweig erworbene Reliquienschatz bei dieser jüngeren Linie verbleiben, wogegen deren Angehörige auf die Rechte der vereinigten Stifte von St. Blasien und St. Cyriacus in Braunschweig verzichten.

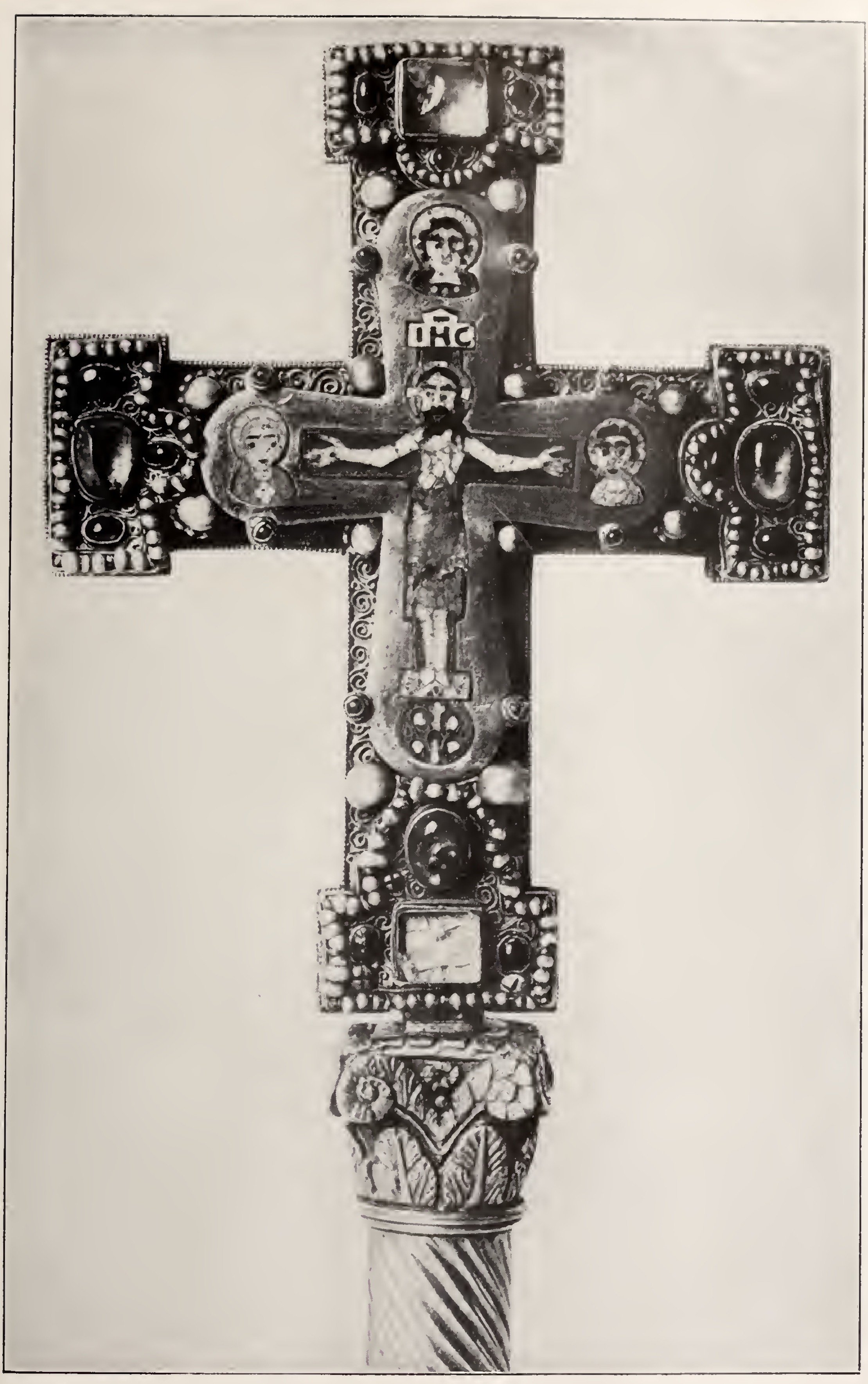
Ernst August beließ den Schatz in der Schloßkirche und setzte als dessen Verweser den ehemaligen Abt des Zisterzienserstiftes Loccum, Gerhard Molanus, ein. Dieser,

---

[1]) In den Zeiten von 1648 an bis zur Säkularisation, da Osnabrück jeweils in regelrechter Folge auf einen katholischen Bischof einen evangelischen »Bischof« aus dem Hause Braunschweig-Lüneburg hatte, stand die Ausübung der geistlichen Gerechtsame dem Kurfürsten von Köln zu. D. Red.



RÜCKSEITE DES WELFENKREUZES *(Phot. Bödecker-Berlin). Vgl. Abb. S. 118 und 121. — Text S. 126*

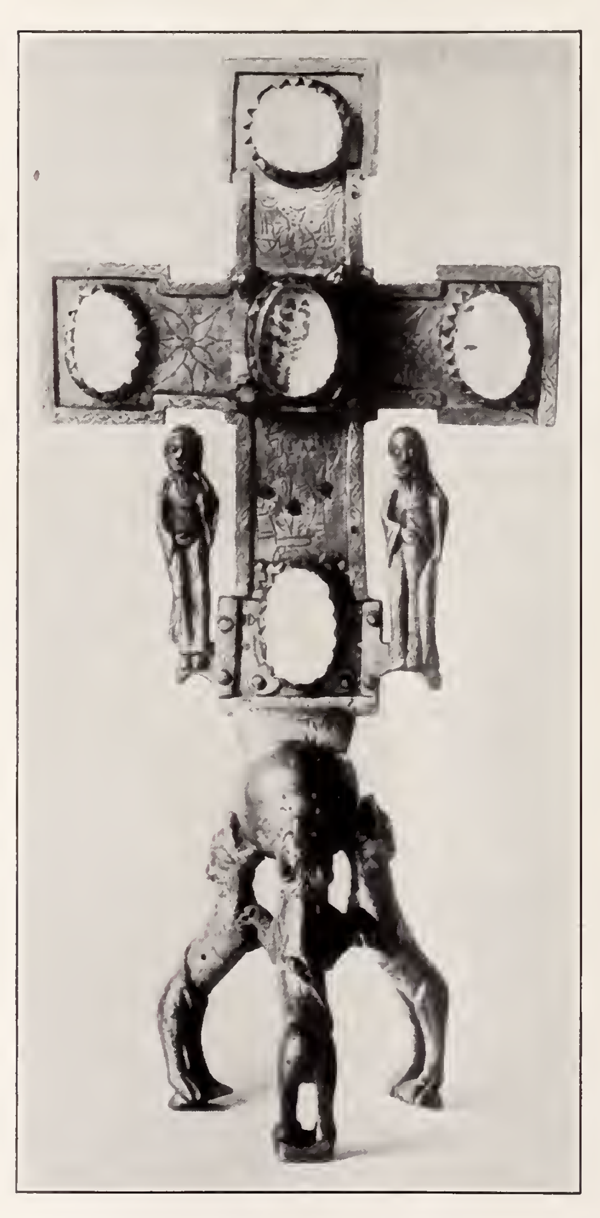


VORDERSEITE DES WELFENKREUZES *(Phot. Bödecker-Berlin). Vgl. Abb. S. 118 und 120. — Text S. 126*

zum lutherischen, die Reliquienverehrung verneinenden Bekenntnis übergetreten, hatte sich ein warmherziges Empfinden für die christliche Kunst der Vergangenheit bewahrt und wir danken ihm ein ausführliches Inventar des seiner Obhut anvertrauten Schatzes.

Im Jahre 1772 erhielt der Schatz, der das ganze 18. Jahrhundert in der Schloßkirche zu Hannover verblieb, eine Vermehrung durch Einverleibung einer Pietà aus der Kirche zu Spiegelsberg, Amts Lauenheim, wie der Konservator Jung anführt.

Die französische Invasion veranlaßte 1803 die Flüchtung des bis dahin schon schwer und nur hochstehenden Persönlichkeiten zur Besichtigung zugänglichen Schatzes nach England, wobei einzelne Stücke wohl manche Beschädigung erlitten. Nach der Rückkehr kam der Welfenschatz in das kgl. Archiv zu Hannover, durfte aber nur mit Genehmigung des Hausministeriums gezeigt werden.



STANDKREUZ IM WELFENSCHATZ
(Phot. Bödecker-Berlin). — Text S. 126

Am 18. Juni 1861 gründete König Georg von Hannover das Welfenmuseum, dessen wichtigsten Teil der Reliquienschatz des Braunschweiger St. Blasiendomes bildete, der nun der Allgemeinheit zugänglich wurde.

Nach dem Jahre 1866 wurde unterm 29. September 1867 die Reliquienkammer, sowie das Welfenmuseum überhaupt, als königliches Privateigentum erklärt und unter dem 14. Dezember 1867 der Befehl zur Verpackung des Inhaltes der Reliquienkammer gegeben, der am 20. Dezember 1867 vollzogen war.

Der damalige Kustos, Studienrat Müller, gibt in seinem Inventar an, daß einige Stücke, die im Verzeichnis des Molanus vorkommen, als unbedeutend zurückgelassen wurden, darunter jene Spiegelbergsche Pietà. Sie befinden sich heute im Landesmuseum zu Hannover.

Der als Privateigentum des Königs und zugleich als Fideikommiß des königlichen Hauses anerkannte Reliquienschatz wurde nach Wien überführt und 1869 dem K. K. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie anvertraut.

Herzog Ernst August von Cumberland, der Erbe König Georgs, hat damit der gesamten gebildeten Welt einen großen Dienst erwiesen, desgleichen auch mit der Publikation des am Eingang dieses Aufsatzes erwähnten Prachtwerkes. Nachdem letzteres vollendet war, wurde die Überführung des Schatzes nach Gmunden angeordnet. Seit geraumer Zeit jedoch befindet er sich im Schloß des Herzogs von Cumberland zu Penzing vor Wien, wo er aufs würdigste aufgestellt ist.

Der erwähnte Konservator Jung stellt sich in dem von ihm herausgegebenen Thesaurus Reliquiarum electoralis Brunsvice-Luneburgis auf den gleichen Standpunkt wie Gruber in den Origines Guelficae, daß der Grundstock des Schatzes von Herzog Heinrich dem Löwen herstamme, wenn auch einzelne Stücke älter seien, andere aus jüngerer Zeit.

Eine Anzahl von Besprechungen der Schätze finden sich in den Handbüchern der Archäologie und der technischen Künste. Laboute, Didron, in jüngerer Zeit de Mély, widmeten diesen Schatzobjekten volle Beachtung. Zu Anfang der sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts erschien dann ein Katalog des Welfenmuseums in Hannover von dem genannten Studienrat Müller und der bekannte



TRAGALTAR DER MARKGRÄFIN GERTRUDIS IM WELFENSCHATZ, SCHMALSEITE
Vgl. Abb. S. 124 (Phot. Bödecker-Berlin). Zu den Seiten des Kreuzes: Sigismund, Konstantin, Helena, Adalheit. — Text S. 126

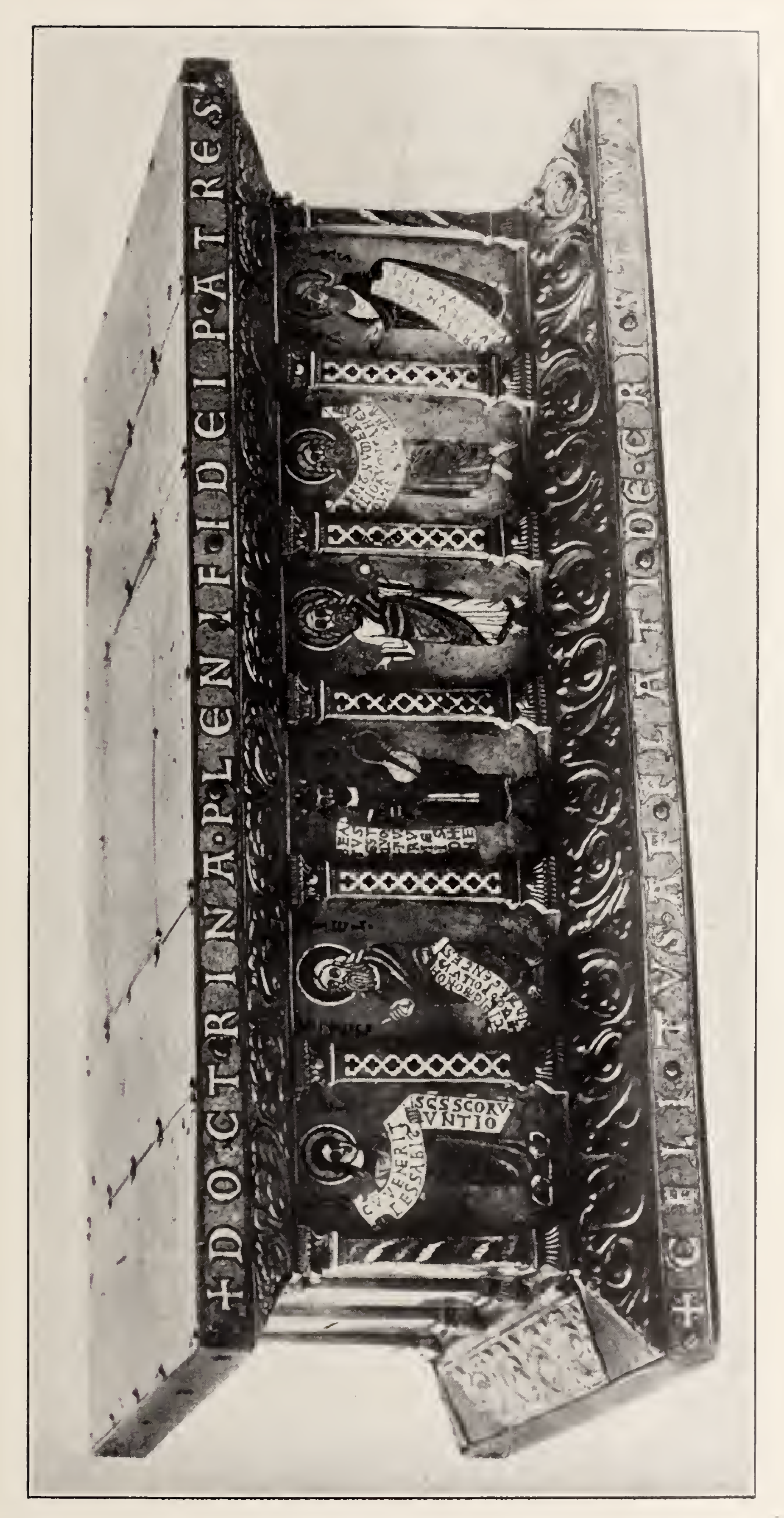


TRAGALTAR MIT EMAILFIGUREN CHRISTI UND DER APOSTEL
(Phot. Bödecker-Berlin). — Text S. 126



TRAGALTAR DER MARKGRÄFIN GERTRUDIS IM WELFENSCHATZ, LANGSEITE

Vgl. Abb. S. 123. (Phot. Bödecker-Berlin). Anfang des 12. Jahrh. Goldgetriebene Figuren. — *Text S. 126*



TRAGALTAR DES EILBERTUS IM WELFENSCHATZ, LANGSEITE

(Phot. Bödecker-Berlin). 12. Jahrh. Figuren in Email. — Text S. 126

Historiker Onno Klopp durchforschte im Auftrag des verstorbenen Königs Georg das Quellenmaterial und brachte Licht in die Entstehungsgeschichte des Schatzes.

Die O. Kloppsche Arbeit diente auch als Grundlage des von Herzog Ernst August veranlaßten Prachtwerkes, dessen Bearbeitung zuerst dem Professor Karl Haas in Wien und nach seinem Tode dem Professor Dr. W. A. Neumann anvertraut wurde.

Was nun den Schatz selbst betrifft, so sollen hier nur dessen bedeutsamste Stücke erwähnt werden.

Unter den Kreuzen ist das herrliche »Welfenkreuz«, eine romanische Arbeit aus Gold, mit Zellenschmelz, Perlen, Edelsteinen und Filigran geschmückt, eine hervorragende Arbeit (Abb. S. 118—121). Es ist 15,5 cm hoch, 12,5 cm breit und birgt laut Inschriften der Rückseite die Reliquien der Heiligen Petrus, Markus, Johannes Bapt. und Sebastian. Der 17 cm hohe Fuß des Kreuzes und wohl auch dieses selbst ist sehr wahrscheinlich italienischer Herkunft. Offenbar war das Kreuz von Velletri vorbildlich. Die Edelsteine, zumeist Saphire, sind von außergewöhnlicher Größe und Schönheit und mit erstaunlicher Kunstfertigkeit behandelt.

Einander sehr ähnlich sind die beiden »Gertrudiskreuze«. Sie stimmen nicht nur in der Technik: Goldblech über hölzernem Kern, Filigran, Zellenschmelz, Gemmen, Glasflüsse und Perlenbesatz, überein, sondern auch in der Form — griechisches Balkenkreuz — sowie in den Größenverhältnissen: 24,4 cm hoch, 21,5 cm breit. Der Eichenholzkern ist in seiner Mitte zur Aufnahme von Reliquien ausgehöhlt. Auf der Rückseite des einen steht die Inschrift: Hoc Gertrudis com. fieri jussit.

Unter den Standkreuzen, deren mehrere vorhanden sind, nimmt künstlerisch eines aus vergoldetem Kupfer den ersten Rang ein. Es ist romanisch, 34,5 cm hoch und 17 cm breit, mit einer Reliquienkapsel in der Mitte und Bergkristallen. Den Fuß bilden drei löwenartige Tiere mit einer Kugel im Rachen, aus der das Kreuz emporsteigt (Abb. S. 122). Ein großes, reich behandeltes Standkreuz von 72 cm Höhe kann erst dem 15. Jahrhundert zugeschrieben werden. Ein einfaches aber hübsches Patriarchenkreuz dürfte um hundert Jahre älter sein.

Von den Tragaltären sei zunächst jener des Adeloldus genannt. Im Auftrage des Propstes Adeloldus, der 1100 starb, hergestellt, ist er eine Arbeit aus der 2. Hälfte des 11. Jahrhunderts und wohl niedersächsischer Herkunft. Die Oberplatte besteht aus grünem Porphyr (verde antico) und ist mit einem breiten Silberrand eingefaßt. In der Silberplatte ist eine Inschrift und Ornament mit dünnen Niellostrichen angebracht.

Der schreinförmige Tragaltar der Gräfin Gertrud, der Tochter Egberts I. aus dem brunonischen Hause, † 9. Dezember 1117, ist an den Seitenwänden mit in Goldblech getriebenen Figuren, Edelsteinen, Schmelzwerk und Filigran geschmückt, oben besitzt er eine Porphyrplatte (Rosso antico). Er bildet ein Glanzstück des Schatzes und ist eine niedersächsische Arbeit vom Anfang des 12. Jahrhunderts (Abb. S. 123 und 124). Der Tragaltar ist 27 cm lang, 20,5 cm breit, 10 cm hoch.

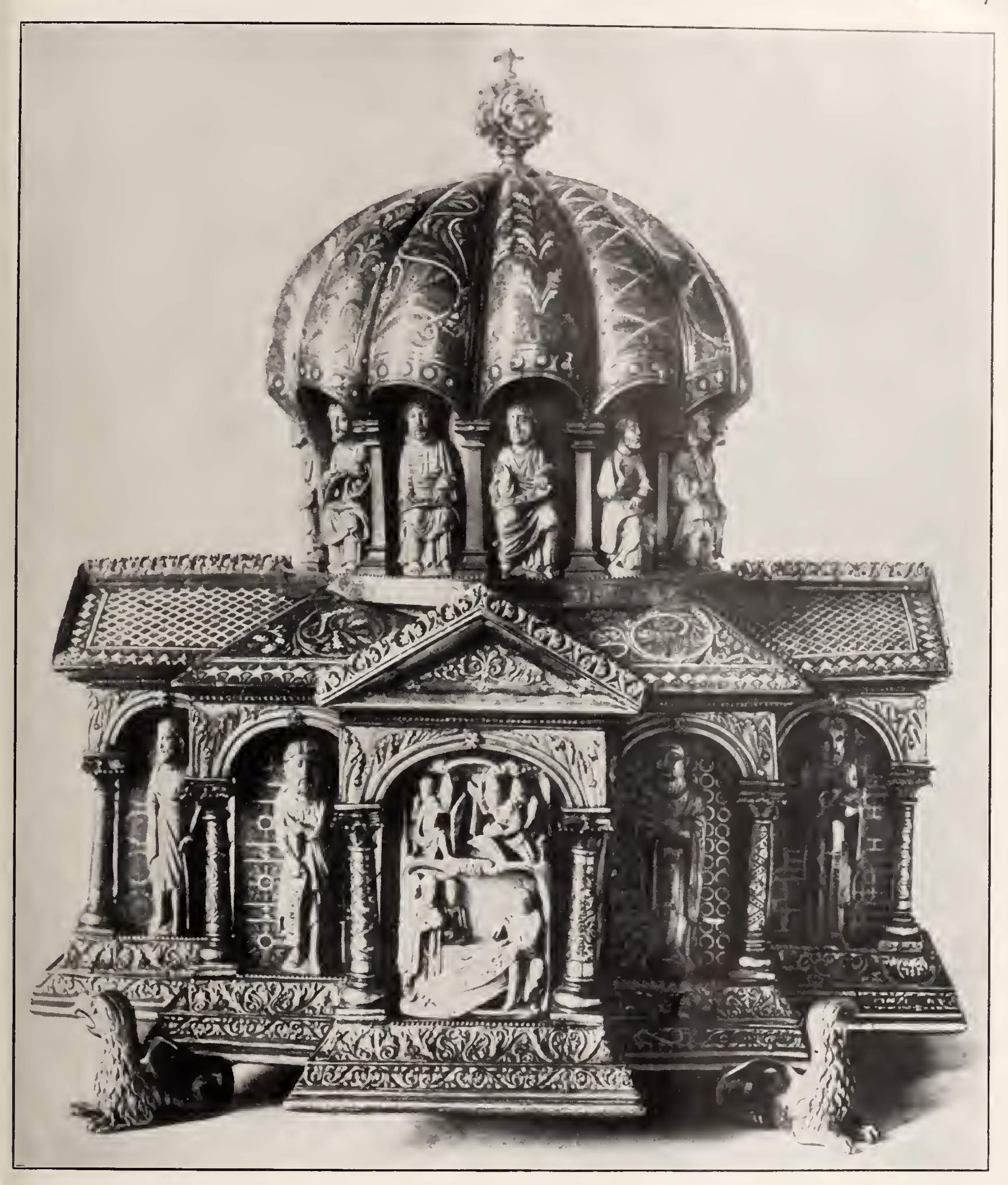
Ein anderer Tragaltar in Schreinform, unten von drachenartigen Tieren gestützt, weist oben eine kreisrunde Porphyrplatte auf, die mit Bildchen der vier Kardinaltugenden in Grubenschmelz eingefaßt ist. An den vier Seitenwänden befinden sich in Plättchen mit Grubenemail Darstellungen Christi und der Apostel. Einen weiteren Schmuck bilden Einfassungen mit getriebenem Ornament und Leistchen mit Zellenschmelz. Arbeit des 12. Jahrhunderts (Abb. S. 123).

In einen tafelförmigen Tragaltar byzantinischer Herkunft aus dem 11. oder 12. Jahrhundert ist eine große Bergkristallplatte eingelassen. Er ist ringsum mit Silber beschlagen, mit überziselierten Pressungen (Ornament und Brustbild) verziert und vergoldet.

Ferner findet sich ein schreinförmiger Tragaltar mit Porphyrplatte, welche mit zum Teil vergoldetem Silberblech eingefaßt ist, auf dem sich niellierte Rundbilder und Ornamente befinden. Die Seitenwände schmücken Kristallsäulchen und aus Silberblech getriebene, vergoldete Figuren. Die Entstehungszeit mag in das Ende des 11. oder in den Anfang des 12. Jahrhunderts fallen.

Der Siegburger Schule aus dem 12. Jahrhundert wird ein Tragaltärchen mit Zellen- und Grubenschmelz zugeschrieben.

Besondere Bedeutung besitzt der Schrein-Tragaltar, welcher inschriftlich als ein Werk des Kölner Künstlers Eilbertus (12. Jahrhundert) gesichert ist (Eilbertus Coloniensis me fecit). An der oberen Fläche befinden sich um eine Platte von Bergkristall, der ein Miniaturbild unterlegt ist, 20 emaillierte Kupferplättchen. An den vier Seitenflächen, die durch Pilaster abgeteilt werden, sind in Email auf Kupferplatten Prophetengestalten angebracht (Abb. S. 125). Auch die Bodenfläche ist reich geschmückt. Die Länge be-



KUPPELRELIQUIAR IM WELFENSCHATZ *(Phot. Bödecker-Berlin)*
Um 1200. — Text unten

trägt 35 cm, die Breite 21 cm, die Höhe 13 cm.

Unter den Reliquienschreinen, die in verschiedenen Formen in der Sammlung vertreten sind, ragt das große Kuppelreliquiar in Form einer griechischen Kirche, eine um 1200 entstandene rheinische Arbeit, glänzend hervor (Abb. oben). Es besitzt eine lebhafte architektonische Gliederung. Den Grundriß bildet ein gleicharmiges Kreuz, um dessen quadratische Schnittfläche ein größeres Quadrat gelegt ist, wodurch sich in den Ecken der Kreuzarme rechteckige Vorsprünge bilden. Auf diese Weise wird der Aufbau, dessen Teile Pultdächer tragen, sehr belebt. Der Tambour der Kuppel, die sich über dem



ARMRELIQUIAR IM WELFENSCHATZ
(Phot. Bödecker-Berlin). — Text S. 129

Quadrat der Kreuzmitte erhebt, ist durch Säulchen in Nischen gegliedert, in denen die aus Walroßzahn geschnittenen Sitzfiguren Christi und der Apostel untergebracht sind. Das Kuppeldach ist den Nischen entsprechend wellig abgeteilt und mit einem Knauf bekrönt. Auch die Bogenstellungen des Hauptkörpers dieses kleinen Zentralbaues sind mit Rundfiguren und Reliefs geschmückt. In den Stirnseiten der vier Kreuzarme sind, aus Walroßzahn geschnitten, die Reliefdarstellungen der Geburt Christi, der Anbetung der Könige, Christus am Kreuz mit Maria und Johannes, Auferstehungsszene (der Engel mit den hl. Frauen, vgl. Abb.). Zwischenhinein stehen in den Nischen der Eckenvorsprünge 16 Propheten aus Walroßzahn. Die Bedachungen sind mit Emailornament überzogen. Selbst dem Boden fehlt der Schmuck nicht. Das ganze prunkvolle Meisterwerk ruht auf vier Greifen. Es ist 46 cm hoch und 40,5 cm breit und besteht aus stark vergoldetem Kupferblech, das über einen Holzkörper gelegt ist.

Ungleich schlichter, doch ebenfalls interessant durch seine Technik ist das hausförmige Walpurgisreliquiar. Der Annahme nach stammt es aus dem 13. Jahrhundert. Kassetten sind mehrere vorhanden, darunter auch eine originelle achteckige orientalische aus Rotbuchenholz und mit Elfenbeinplatten belegt.

Ein tafelförmiges Reliquiar aus Holz mit vergoldetem, graviertem Silberblech überzogen, wobei die Goldschmiedearbeit dem 14. Jahrhundert zugehört, weist reichen Gemmenschmuck, Intaglien und gemugelte Edelsteine und in der Mitte eine geschnitzte Elfenbeinplatte mit der Hochzeit zu Kana auf. Die Demetriustafel (Abb. S. 129) ist in Gold getrieben. Ihre Wirkung erhöhen Perlen, Edelsteine und Email. Sie zeigt den heiligen Demetrius, der in Thessalonich um 306 gemartert wurde, zu Pferd. Ihre Entstehungsstätte dürfte Thessalonich sein, die Zeit der Entstehung das 13. Jahrhundert. Die Länge und Breite beträgt 17,5 cm und die Dicke 2 cm.

Plenare, d. h. Buchbehälter, mit prächtiger Deckelarbeit sind zwei vorhanden. Der Deckel des Plenariums, das die Handschrift eines Evangeliariums aus dem 10. Jahrhundert enthält, ist in Silber getrieben, von 1326 datiert, hat im doppelreihigen Mittelfelde oben die Madonna mit dem Jesuskinde, flankiert von Peter und Paul, unten drei Heilige, in der Umrahmung Rundbilder mit den Attributen der Evangelisten und Darstellungen



DEMETRIUS-TAFEL (HAGIOS DIMITRIOS) IM WELFENSCHATZ *(Phot. Bödecker-Berlin)*
Getriebene und emaillierte Goldplatte. 13 Jahrh. — *Text S. 128*

ıus dem Leben Jesu. Ganz besonders reich ;st das Plenarium des Herzogs Otto des Milden aus dem Ende des 13. Jahrhunderts. :n der Größe von 26 × 35 cm zeigt der Deckel 'eiche zarte Goldschmiedearbeit, Rähmchen 'ür zwanzig unter Bergkristallplatten gebor-;gene Miniaturmalereien auf Pergament und ıußerdem gleich große Platten aus Jaspis oder Carneol. Der Unterdeckel enthält eine Dar-;tellung des hl. Blasius, neben dem zwei Dona-'oren knien, und ist lediglich graviert. Der :nhalt besteht aus 56 Pergamentblättern mit Bildern der Evangelisten, Bibelszenen usw.

Kopfreliquiarien sind nur zwei im Schatze, die Büste des hl. Cosmas und des hl. Blasius, beide in Silberplatten getrieben und über einen geschnitzten Holzkern genagelt und mit Edelsteinen besetzt. Das erstere stammt aus dem 13. Jahrhundert, das zweite ist ursprünglich romanisch (12. Jahrh.) und wurde im 14. Jahrhundert reicher geschmückt. Das Blasiusreliquiar (Abb. S. 130) ist 51,5 cm hoch.

Reichlich sind dagegen die Reliquiare in der Gestalt eines Armes vertreten. Darunter ist eines, als dessen Verfertiger man einen Halberstädter Goldschmied vermutet und das aus dem 1. Viertel des 13. Jahr-



KOPFRELIQUIAR DES HL. BLASIUS IM WELFENSCHATZ
(Phot. Bödecker-Berlin). — Text S. 129

hundert stammt, ganz besonders schön (Abb. S. 128). Die Hand ist getrieben und hohl, die Gewandung oben und unten mit getriebenen Streifen mit Brustbildern in Relief geschmückt, auch mit Rankenornament in Grubenemail geziert. Es stammt aus dem Besitz des Otto von Tarent und hat eine Höhe von 56 cm.

Prachtstücke der Goldschmiedekunst sind unter den Ostensorien, Monstranzen und Ciborien. Die Mehrzahl davon weist den Übergang vom romanischen zum gotischen Stil auf. Das Material ist meist Silber, doch auch vergoldetes Kupfer, die Durchbildung vorwiegend architektonisch mit Strebepfeilern, Türmchen, Fialen, Krabben und Kreuzblumen. Vielfach ist der säulchengestützte, durchbrochene Baldachin angewendet, ab und zu auch die Kuppel. Originell ist ei Klappaltärchen auf einem Ständer, au dem 14. Jahrhundert. Auch sehr hübsch Reliquienkapseln finden sich. Darunte eine kreisrunde Kupferplatte von 4,8 cn Durchmesser mit einem Christusbild in Zellenemail, das byzantinischen U sprungs sein und dem 10. Jahrhunder angehören dürfte, während die übrige kaum über das 14. Jahrhundert hinau reichen.

Wir schließen unseren Hinweis au die wertvollsten Kleinodien des Rel quiarienschatzes des Hauses Braun schweig-Lüneburg mit dem Wunsche daß ihnen eine gesicherte Zukunft blü hen möge und daß sie für viele fromm Kunstfreunde durch Jahrhunderte ein Quelle der Freude und Anregung werder

CHRISTBAUM UND WEIHNACHTSKRIPPE

Den Christbaum in Ehren, doch de Krippe gebührt die Krone.

Verhältnismäßig jung, aber mit übe raschender Schnelligkeit sich ausbre tend und als speziell deutsch geltend is die Sitte, den Christbaum zu schmücker Alt, von Italien kommend, im Süde Deutschlands wohlbekannt und sehr be liebt, im Norden wegen Unkenntni nicht entsprechend gewürdigt, ist di Weihnachtskrippe.

Wenn ich über beide in ihrem Ei flusse auf Volksempfinden und Volks kunst hier einige Bemerkungen vo bringe, so glaube ich vorbemerken z dürfen, daß ich beide von den Tage meiner Kindheit an kenne.

In meinem Vaterhause brannte von jeh der Christbaum und in meinem Heimatstäd chen bauen seit urvordenklichen Zeiten di Kapuziner eine Krippe mit reichem Szene wechsel, angefangen von der Geburt Jesu i der heiligen Nacht bis hinauf zu seinem Au treten auf der Hochzeit zu Kana.

Als dreißigjähriger Mann kam ich für meh rere Jahre zu seelsorgerlicher Tätigkeit nac Thüringen. Hier sah ich auf dem Thüringe Wald zu Sonneberg, Lauscha, Steinbach usw all das entstehen, was den Christbaur schmückt, und zur Weihnachtszeit selbst i den ärmsten Hütten Christbäume von fee hafter Pracht.

Nunmehr bin ich sechs Jahre lang in d Nähe Münchens und lasse kein Jahr un keine Weihnachtszeit vergehen, ohne Schm

lerers Krippensammlung und manche andere Münchener Krippe, sei es in Kirchen z. B. St. Peters- oder Theatinerkirche, sei es in Privathäusern z. B. Gerdeisen in Firma Schreibmaier, Frauenplatz 6, oder Brauereibesitzer Sedlmayr in der Marsstraße, auf mich wirken zu lassen.

I. Christbaum.

Was den Christbaum anbelangt, so wirkt er als einheitlich geschlossenes Ganzes und ist dadurch berückend und bezaubernd. Die Pyramidenform des Baumes, das frische Grün, der in Weiß und Silber schimmernde Schmuck, das glitzernde Gold und die strahlenden Kerzen! Wessen Auge und Herz bliebe bei ihrem Anblicke unberührt? Noch erinnere ich mich wohl, wie ich als Kleinster in der Familie und darum mit liebendem Eifer nicht nur von den Eltern, sondern auch von jedem der größeren Geschwister auf alle Einzelheiten des Baumes aufmerksam gemacht, diesen in seiner ganzen Fülle vom kleinsten Teile bis zu seinem Gesamteindrucke auf mich wirken ließ. Noch weniger vergesse ich, wie ich als Dreißigjähriger inmitten meiner Pfarrkinder in einer Stadt Thüringens unter dem Weihnachtsbaum stand.

Als ersten katholischen Geistlichen seit den Tagen Luthers, Karlstadts und Aquilas, die in jenen Gegenden besonders tätig gewesen waren, umstand mich die neu gesammelte Gemeinde, um wie eine große Familie ihr Christbaumfest zu feiern. Sie leiteten es ein mit einem prachtvoll vertonten Liede in gemischtem Chore:

»Wieder strahlen hell die Kerzen
Auf der Tanne grünem Reis.
Die entzückten Kinderherzen
Jubeln rings in lautem Preis.
Selbst die Alten schauen selig
Auf zum reich geschmückten Baum
Und es wacht in ihren Herzen
Wieder auf ein Jugendtraum.«

Die Kinder, die einst mit mir unter dem Baum standen, sind jetzt als Soldaten im Felde. Aus Granatlöchern und Unterständen, in denen sie nun schon drei Weihnachten hielten, schreiben sie von den schönen Thüringer Christbaumfeiern.

Gewiß, eine Familienfeier unter dem Christbaum ist schön. Setzt man jedoch den Christbaum in Verbindung mit dem Weihnachtsinhalt, das ist der Geburt des Herrn, so ist und bleibt das Band ein lockeres. Ein Baum kann auch aus irgend einem anderen Anlasse geschmückt werden. Mit dem Geburtsfeste Jesu hat er keinen unmittelbaren inneren Zusammenhang. Darum wunderte es mich nicht, als ich in Thüringen Kinderaufsätze zu Gesicht bekam, in denen der Weihnachtsbaum als »Julfestbaum« der Wintersonnenwende auftrat und in Scharrelmannscher Übermodernisierung oder hier eigentlich Antikisierung der alte Urgermane und Wikinger bei der Heimkehr von Waffenfahrten vom strahlenden Julfestbaume begrüßt wurde.

Christen und Katholiken legen allerdings reiche Symbolik in den geschmückten Baum und ich erinnere mich aus früher Jugendzeit, wie der Pfarrer am Weihnachtstage predigte von dem Stamm des Christbaumes als dem Sinnbild der Einheit und Festigkeit im Glauben, von den immergrünen Nadeln als dem Hinweise der unerschütterlichen Hoffnung und von dem reichen Schmucke sowie den Gaben als der Andeutung der Liebe. Doch das spricht nicht aus dem Baume, sondern es ist in ihn hineingetragen oder an ihn angeheftet, wie all die an ihn angeklebten Herrlichkeiten und nur gar bald merkt das Kind, daß der wurzellose Baum mit seinen verdorrenden und abfallenden Nadeln nicht gerade das allerbeste Sinnbild ist von demjenigen, von dem die hl. Schrift sagte: »In ihm war das Leben.«

Den ästhetischen Wert des Christbaumes anbelangend ist sein reicher Schmuck und sein strahlendes Kerzenlicht flimmernd auf dunklem Grün und strahlend im Dunkel der Nacht gewiß von nicht zu unterschätzendem Reize. Blickt man aber näher zu, so kann nicht übersehen werden, daß die ganze Herrlichkeit Fabrikware ist und zwar nach Stoff wie Form recht kunstloser Art. Glasschimmer, Papierflitter, Täuschung und Schein! Nirgends Innenwert, nirgends Echtheit, nirgends Haltbarkeit! Gar erst einen Gedanken, eine Darstellung, eine Handlung sucht man hier vergebens.

Das gilt selbst vom geschmackvoll geschmückten Baume. Wenn es nun aber vorkommt, wie das bei den Christbaumfeiern in Vereinen nicht selten, sondern geradezu die Regel ist, daß der Christbaum mit allerlei Genußmitteln und Eßwaren (Zigarren, Würsten), Hausgeräten und Gebrauchsgegenständen (Löffeln und Messern) behangen ist, so wirkt er verwüstend durch Geschmacklosigkeit. Ich sah Christbäume von Zimmerhöhe, die ganz behangen waren von Zigarrenkisten und Pressackwürsten. Von Zuckerschweinen, Störchen mit Wickelkindern und anderen »Scherzartikeln« sei gar nicht geredet. Als bezeichnendes Vorkommnis sah ich 1916 in einem Lazarett einen Baum, der behangen war von 8 Tabakspfeifen, einem

vorwärtsstürmenden bayerischen Soldaten und einem Freudensprünge machenden Türken. Es fehlte nur noch das Bild des Spenders selbst; denn dieser war ein Jude.

Hierzu kommt ein Attentat auf die Ethik, das verübt wird durch die Christbaumversteigerungen. Um auf die Kosten zu kommen oder sonst die Kasse zu füllen, wird die kurz vorher mit sentimentalen Rührliedern und der noch zu Ende des Januar erklingenden »Stillen Nacht« besungene Herrlichkeit gefühllos zerstückt und zerhackt und mit allerlei mehr oder minder geistlosen Witzen zum Verkaufe angeboten. Dabei bietet man »amerikanisch«, neckt, foppt und verdrießt sich und andere und erbeutet einen Wedel, der auf Tisch und Bank, in Bierresten und Zigarrenasche eine zeitlang hin und her gezogen wird, um dann unter dem Tisch oder im Straßengraben ein trauriges End zu finden und das unter Kinderaugen ode auch von Kinderhänden.

Ob wohl die Kannibalen, von denen ma sagt, sie umtanzten ihr Opfer bei Fackel schein und rissen ihm wegen des erhöhte Genusses das Fleisch vom lebendigen Leibe in ihrer Art gefühlloser und gemütsrohe sind als die zartbesaiteten europäischen Chris baumkannibalen des 20. Jahrhunderts!

In einem Arbeiterverein sah ich 1916 de entästeten Stamm noch acht bis zehnmal ve steigert werden, da ihn die Ersteigerer (nämlic der Vorstand des Kriegervereins, dann der bi herige Wirt, dann der zu Neujahr neuau ziehende Wirt, dann diese dann jener Vereinsgönner), j desmal wieder freigebig schenk te, bis endlich der Verein präses, weil eben kein andere Gönner mehr zu finden wa durch die letzte Ersteigerun Schluß machte und »genug se ließ des grausamen Spiels«.

Von dem schneidigen Fuchse stall eines Studentenverein wurde einst der leere Stam »amerikanisch« auf 90 M. g trieben. Das unter vielen i haltsleeren Witzen herausg preßte Geld fand zu einem Au fluge Verwendung.

Wenn denn schon auf to Weise »Geld gemacht« werd soll, so tue man es zur F schingszeit mit einem Narre baum; aber man lasse Wei nachten und das Christfest v solchem Unfug unbehelligt.

II. Krippe.

Wie ganz anders als d Christbaum tritt die Weihnach krippe vor uns.

Wer sie sah in der Jugen zeit zunächst in der Stille d Gotteshauses mit ihrer fei lichen Schweigsamkeit und do so lauten Erzählungskunst, d wird erst als Mann erkenn wie viel Anschauliches, wie v Lehrhaftes, wie viel Lebendig wie viel Bilder ohne Worte n spontaner Intuivität aus d Krippe ihm zu Kopf und H sprachen, sein Wissen bereich



AUGUST KOLB (OFFENBURG) DIE WACHT AM RHEIN
Zeichnung



AUGUST KOLB (OFFENBURG) GEBET VOR DER SCHLACHT

Zeichnung

ten und sein Herz erwärmten. Die Episteln des hl. Paulus sind im allgemeinen nicht gerade leicht zu erklären. Wer aber eine schöne Weihnachtskrippe betrachtet, dem wird auch als Kind klar, was der große Völkerapostel im Briefe an seinen Lieblingsschüler Titus meint und was die Kirche in der Epistel der zweiten Weihnachtsmesse singt:

»Erschienen ist die Güte und Menschenfreundlichkeit Gottes unseres Heilandes. Nicht wegen der Werke der Gerechtigkeit, die wir getan, sondern nach seiner Barmherzigkeit hat er uns gerettet[1].« Wie das Kind, so erfaßt auch der Erwachsene recht kindlich leicht und innig beim Beschauen der Krippe die Worte der Epistel in der ersten Weihnachtsmesse:

»Erschienen ist die Gnade Gottes unseres Heilandes allen Menschen und lehret uns, daß wir der Gottlosigkeit und den weltlichen Lüsten entsagend sittsam, gerecht und gottselig leben in dieser Welt, indem wir erwarten die selige Hoffnung und die Ankunft der Herrlichkeit des großen Gottes unseres Heilandes Jesu Christi, der sich selbst für uns hingegeben hat, damit er uns von aller Ungerechtigkeit erlöse und sich ein Volk rein darstelle, das er sich zu eigen nehmen könne, das guten Werken nachstrebe[2].«

So ist die Krippe ein sehr wertvolles Anschauungs- und Hilfsmittel des Religionsunterrichtes, was vom Christbaum, Weihnachtsbaum oder gar vom Julfestbaum nicht entfernt in ähnlicher Weise gesagt werden kann.

Nicht minder ja noch mehr als im Lehrwerte steht die Krippe dem Christbaum im Kunstwerte voran, sei diese als Volkskunst, sei sie selbst als zünftige Kunst genommen. Künstler von mehr als mittelmäßiger Bedeutung sowohl früherer als gegenwärtiger Zeit haben sich in den Dienst der Krippenkunst gestellt. Schmederers Krippensammlung ist auch nach dieser Hinsicht würdig im Bayerischen Nationalmuseum zu München zu stehen.

Weit mehr noch wurden die Krippendarstellungen Schulen und Quellen der Volkskunst. Hier wird nicht fabrikmäßig gefertigt; — soweit dies bei Gipskrippen der Fall ist, taugen diese ebenso wenig wie alle Gipskunst. Die wahre Krippe ist Handarbeit, individuelle Schöpfung, persönliches Erzeugnis, umflossen

[1]) Tit. 3, 4 ff. (Weihnachts- oder Hirtenmesse).

[2]) Tit. 2, 11 ff.



Kriegervereinsfahne für Elbersroth, im Auftrag des Herrn Pfarrers Heumann entworfen von Franz Fißlthaler (München) und ausgeführt von den Geschwistern Burger in Munderkingen (Württemberg)

von Arbeitsfreude und durchströmt von Herzenswärme. Peter Dörfler schildert dies ebenso schön wie richtig in seinem Roman »Als Mutter noch lebte«, wo der kleine Friedel und seine Brüder als Bauernknaben, aber als echte Volkskünstler mit ebenso viel schöpfender Fantasie wie ausführendem Geschicke ihre Weihnachtskrippe bauen; und mir wurde ähnliches recht anschaulich klar, als ich aus dem Christbaumlande Thüringen in das Haus des Glasmalers Dusberger, eines Süddeutschen, in Naumburg kam und die Krippe sah, die er für seine Kinder und mit ihnen gebaut hatte. Hier wehten Behaglichkeit, Familiengeist, großer Kunstsinn und hohe Kunstfertigkeit, alles durchglüht von inniger Freude und getragen von tiefer Frömmigkeit.

Hand in Hand mit dem religiösen und künstlerischen Werte der Weihnachtskrippe geht ihre ethische Bedeutung. Da ist nicht Prunk und Glast wie am Weihnachtsbaum des Reichen, der vornehm nur das Auge weidet. Hier sind nicht Zuckerstückchen wie am Christbaum des Mittelständlers und noch weniger Eßwaren wie am Vereinschristbaume. Alles ist hier ideal, nur dem Geiste und dem Herzen dienend. Hier ist auch nicht Flitter und Schein, sondern Echtheit und Wahrheit, nicht Ermüdung und Erdrückung der Fantasie, sondern Anregung und Belebung wahrer und gesunder Vorstellungskraft.

Man legt heutzutage mit Recht der Kunst und dem Kunsthandwerke hohe Bedeutung bei und beginnt mit beiden durch Zeichnen und Handfertigkeit schon in der Volksschule. Kaum ein Kriegsgerät besteht, das nicht von emsigen Handfertigkeitslehrern mit den Kindern nachgefertigt worden wäre. Soll nur der Zerstörer der Kunst, der Krieg, ihr Lehrer in der Volksschule sein? Welch herrliche Beschäftigung erwächst den Kindern durch die Fertigung einer Weihnachtskrippe! Wie gerne schnitzen die Knaben, wie geschmackvoll schneidern und nähen die Mädchen! Wie wertvoll ist die dabei geleistete Selbsttätigkeit! Wie viel Talent kann dabei sich für die Zukunft entfalten!

Mögen die Kinder zur Überraschung ihren Weihnachtsbaum behalten! Ich bin der letzte, der ihn abschaffen will. Aber möge es ihnen auch vergönnt sein, im Gotteshause eine schöne Weihnachtskrippe zu sehen und im Elternhause und eigenen Heim sich selbst eine Krippe zu fertigen.

Den Christbaum in Ehren; doch der Krippe gebührt die Krone!

Dr. Th. J. Scherg, Freising



Kriegervereinsfahne für Elbersroth, im Auftrag des Herrn Pfarrers Heumann entworfen von Franz Fißlthaler (München) und ausgeführt von den Geschwistern Burger in Munderkingen (Württemberg)

ZUR FARBIGEN SONDERBEILAGE.

In der ersten Nummer dieses Jahrganges boten wir eine farbige Nachbildung eines Cäcilienbildes von Fritz Kunz, eine strahlende religiöse Frühlingsdichtung, der man sich nur unvoreingenommen hinzugeben braucht, um all die Schönheit in sich zu erleben, die uns aus den himmlischen Gesichtern der Braut Christi und der Engel, aus den leuchtenden Farben dieser paradiesischen Welt entgegenlacht.

Heute bringen wir eine Nachbildung des großen Oelbildes dieses Meisters, das »Die Vision des Fra Angelico« darstellt. Über das Gemälde sagt P. Beda Kleinschmidt, ein Ordensgenosse des Angelico, in seinem schönen Werke: Fra Angelico aus dem Dominikanerorden (Verlag v. Kühlen, M.-Gladbach, Preis M. 8,50), S. 155: »Das jetzige Bild wurde 1903 zu Ausstellungszwecken gemalt und ist noch im Besitze des Künstlers. In der Abenddämmerung einer italienischen Landschaft erscheinen dem frommen Malermönche Engelscharen und die »Mutter mit dem Himmelskinde«. Ihr folgen die Heiligen Johannes der Täufer, der Schutzheilige von Florenz und Namenspatron Fra Angelicos, St. Dominikus, Benediktus, der Namensheilige von Fra Angelicos Bruder Fra Benedetto, sodann die heiligen Jungfrauen Agnes, Katharina und Cäcilia, die Fra Angelico so oft gemalt hat, endlich die beiden heiligen Diakone Stephanus und Laurentius. Letztere sind wohl eine Erinnerung an Rom. Hier hatte Fra Angelico das Leben dieser Heiligen in der Nikolauskapelle des Vatikans geschildert, und in Rom hat Kunz seine Gemälde geschaffen.«

Das Gemälde von Fritz Kunz atmet die geistige Größe, schlichte Innigkeit und den zarten Hauch des Meisters von Fiesole, ausgedrückt mit den Mitteln der heutigen Kunst. S. St.

ERKLÄRUNG ZU DEN BUCHMARKEN S. 136 UND BEILAGE S. 21

1. »Anna Welzel zu eigen.« Per aspera ad astra, durch die rauhen Lebenspfade zu den Sternen, durch Kampf zum Sieg, im steten Ringen um Weiterentwicklung, um die Erreichung und Vermehrung idealer Güter. Die Komposition baut sich über Rosenzweigen auf, den Sinnbildern der in die Schöpfung gelegten Schönheit in der sinnlichen und geistigen Ordnung der Dinge. Ueber den Rosen schwebt in enger Verknüpfung mit ihnen das Alpha und Omega als Symbol der unendlichen Wahrheit und Schönheit. Musikinstrument und Noten weisen darauf hin, daß die Eigentümerin der Buchmarke neben ihrem Berufe die Musik künstlerisch pflegt, die über die Erdenniederungen in die Sphären der Engel und Sterne emporführt.

2. »Mein Buch.« Lotte Bandorf. Von frühester Jugend auf an der Flamme des Wahren und Schönen (Lampe, Lyra, Künstlerwappen) erleuchtet und erwärmt, trat die Eigentümerin mit einer gleichgestimmten Seele in den Lebensbund (unteres Dreieck). In der Mitte öffnet sich dem Blick ein Bild des Lebens mit dem zwischen Wiesen, einem Blütenbaum und einer Trauerweide dem Strom und Meere zueilenden Bächlein. Menschenliebe (Rose) und Hoffnung der Unsterblichkeit (Schmetterling) sind Weggenossen und aufwärts zum allweisen Vater im Himmel bleibt das Herz gerichtet.

3. »Ex libris Jos. Queck.« Die theologische Wissenschaft ist durch zwei Bücher gekennzeichnet, der priesterliche Beruf durch Stola, Weizen und Weintraube, das seelsorgerliche Wirken durch den Hinweis auf die Stelle im 1. Korintherbrief: Ich habe gepflanzt, Apollo hat begossen, Gott aber hat das Gedeihen gegeben.



ZWEI BUCHZEICHEN
VON FERDINAND NOCKHER (MÜNCHEN)



DIE STUTTGARTER JUBILÄUMS-AUSSTELLUNG

Der Lärm des Krieges hat die Kundgebungen der Freude übertönt, mit denen das württembergische Volk das fünfundzwanzigjährige Regierungsjubiläum Sr. M. des Königs Wilhelm II. gefeiert hat. Zu den Veranstaltungen, die mit diesem Gedenkfeste zusammenhängen, gehört eine Ausstellung württembergischer Kunst — ein Überblick über ihre Leistungen während der letzten 25 Jahre. Der rein ideale Zweck des Unternehmens verkündet sich schon in der Wahl des Zeitraumes, in dem es stattfindet — Oktober 1916 bis Januar 1917 — also in Monaten, während deren der Fremdenbesuch auf geringes Maß zurückgeht.

Die Ausstellung findet in den Räumen des auf Veranlassung des Königs Wilhelm errichteten »Kunstgebäudes« statt, ohne aber dessen sämtliche Räume in Anspruch zu nehmen. Architektur fehlt gänzlich. Malerei, Graphik und Plastik sind herangezogen und geben ein interessantes, aber keineswegs vollständiges Bild von dem, was seit 1891 bis zur unmittelbaren Gegenwart auf diesen Gebieten in Württemberg und durch württembergische Künstler außerhalb der Landesgrenzen geleistet worden ist. In Friedenszeiten würde das Urteil über eine derart beschaffene Überblick-Ausstellung ungünstig sein, unter jetzigen Verhältnissen muß man anerkennen, daß wenigstens soviel erreicht werden konnte.



FERD. NOCKHER (MÜNCHEN), BUCHZEICHEN
Text S. 136

Gelungen ist jedenfalls der Nachweis, daß das letzte Vierteljahrhundert für Württembergs Kunst einen entscheidenden Aufschwung gebracht hat. Er besteht zum großen Teile darin, daß man sich auch dort den neuzeitlichen Ausdrucksformen zugewandt, sie zu bedeutender technischer Vollendung gebracht, und sich auch von allermodernsten Sonderbarkeiten und Häßlichkeiten nicht völlig freigehalten hat. Innerlich gewannen die dortigen malenden, zeichnenden und vervielfältigenden Künste, in etwas auch die Plastik größere Freiheit der Auffassung, Erweiterung des Gesichtskreises, allerdings, wie mir scheint, keine eigentliche Vertiefung des Gedankeninhaltes. Auf Momente höchster künstlerischer Kraft und Bedeutung muß man ja heute zumeist verzichten und froh sein, wenn man tapferes Streben und Mühen anerkennen darf. Daran fehlt es auch den württembergischen Künstlern nicht. Sie geben gern, was sie mit besten Kräften können. Viele sozusagen künstlerisch Wohlhabende sind dabei, aber die wahrhaft Reichen, jene, die der Welt Gold und Juwelen zu spenden vermöchten, fehlen auch dort, wie fast überall. Nun, schön bearbeitetes Silber ist gewiß auch nicht zu verschmähen. Der Vergleich mag in äußerer wie innerer Beziehung gelten. Denn an die Milde des Silberglanzes erinnert auch das in jener Kunst wirkende Temperament. In den Werken dieses Kreises lebt eine überwiegend sanfte, lyrische Stimmung, eine Neigung zu ruhigem poetischem Sinnen, dem man je nach persönlicher Art nachhängt, ohne sich an Gedankenprobleme von wirklicher Tiefe heranzuwagen. Betrachtet man, um für diese Behauptung Beweise zu finden, die Art, wie höchste Aufgaben gelöst werden, so muß man die Behandlung des Kriegs-Themas ausscheiden, die ja in der Malerei und Graphik vorläufig noch nirgend viel über illustratives oder bescheiden symbolisierendes Wesen hinausgeht. Wohl aber bewährt sich jene Beobachtung bei der Landschaft, beim Bildnisse, beim Historienbild, bei Werken religiösen Inhaltes, und beim größten Teil der Plastiken jeglicher Art. Nur vereinzelt treten Erscheinungen mit Temperament auf, das in echter Urkraft überschäumt, selten solche, denen es keine Ruhe läßt, in die Tiefen zu graben. Die württembergische Malerei und Plastik ist aber trotz Einzelheiten durch und durch gesund, redlich, fleißig, eine tüchtige, warmherzige, dabei ruhige, kluge, im ganzen gut bürgerliche Kunst. Diese Eigenschaften hat sie von den Vätern ererbt, erworben und besitzt sie daher einstweilen noch. Hoffentlich ist sie dauernd stark genug, sich der Irrkunst zu erwehren, die in Gestalt expressionistischer, futuristischer und dergleichen Erzeugnisse auch auf sie eindringt und kein Bedenken trägt, ja geradezu darauf ausgeht, ihr Unvermögen an höchsten Aufgaben, mit Vorliebe an religiösen, zu krasser Erscheinung zu bringen.

Bisher ist die württembergische Kunst in ihrem großen Ganzen nach technischer Seite hin durchaus solid, sie hat Freude am Lernen und trachtet dabei nicht zu viel nach fremdländischen Vorbildern. Auch macht sie sich die Arbeit nicht leicht, sondern schafft sorgfältig und gewissenhaft. Die Zeichnung gilt jenen Künstlern etwas. Die Plastik liebt edle Form, ohne in unfreier Art zu antikisieren oder sich von neueren historischen Stilen abhängig zu machen. Der Farbensinn ist klar und schön entwickelt, er liebt Ruhe, sanfte Harmonien, hat wenig Neigung für lautes Wesen, für starke Akzente. In der Auffassung des Gegenstandes beweist man Verständnis für das Wesentliche, bleibend Bedeutsame, sucht und findet das am liebsten im Kleinen, Intimen, und hält sich daher naturgemäß von Aufgaben ganz großen, monumentalen Zuges fern. Ein paar religiöse Werke der Plastik und Malerei sind Ausnahmen und bleiben es auch trotz des Umstandes, daß man diese Ausstellung nur mit Vorsicht als allgemeinen Maßstab benutzen darf. Trefflich zur Geltung kommt das heimatliche Element. Äußerlich tritt es am leichtesten erfaßbar in der Landschaft vor Augen, vor allem innerlich lebt es in jenen Eigenschaften allgemeiner Natur, die ich zuvor zu charakterisieren versuchte. Dies im freundlichen Tone des Schwabenlandes zu uns sprechende deutsche Element gibt der Ausstellung etwas Erwärmendes, Vertrauenerweckendes.

Bleiben wir gleich bei der Landschaft. Zwei Ausblicke über weite, sanft hügelige Gegend mit Waldvordergrund malte Erwin Stark; er hat eine pastose Art, breiten Vortrag, harmonische Farben, volle Lüfte. Marie Caspar-Filser zeigt u. a. eine Studie mit dem Orte Balingen; wie immer erweist sie ihre Abhängigkeit von der Auffassungsweise und Technik des gegenständlich nach höheren Zielen strebenden Gatten, dem wir später

noch begegnen werden. Bernhard Buttersack bringt eine Anzahl seiner großzügigen, fein charakterisierten Studienzeichnungen, auch einige Malereien nach Motiven des Ampergebietes. Eugen Stammbach schildert interessant u. a. das Flimmern des Lichtes im Laube von Bäumen am Schwetzinger Parktore. Feinste Stimmung waltet über den Malereien, Zeichnungen und Radierungen Gustav Schönlebers. Besonders hervorheben möchte ich einige zart und subtil gearbeitete Bleistiftstudien aus Belgien, darunter ein weiß gehöhtes Blatt, das den Strand bei Ostende schildert. Andere Motive gewann der Künstler in England, Westflandern, im Donautale in Schwaben. Von seinen Gemälden erwähne ich einen ausgezeichnet beobachteten Abend mit Sonnenuntergang am flämischen Strande. Von † Fritz Reiniger besitzt die Ausstellung eine Reihe charakteristischer Stücke, darunter mehrere seiner so tief empfundenen »Feuerbach«-Studien, die durch die stille Größe ihrer Linie, die Stimmung der feinen Wasserdunstmalerei und des Lebens der frischbewegten Wellen feine Wirkung tun. Breit, prachtvoll in der Stimmung, vornehm in seinen gelben, grauen und grünen Tönen ist ein »Abendhimmel bei Tachensee«; ein Stück von äußerer, dabei auch von innerer Größe ist Reinigers herrlicher »Herbstwald«. Von † Carlos Grethe sieht man mehrere seiner durch vorzügliche Beobachtung der von feinen Dünsten erfüllten Luft fesselnden Strandbilder, dabei auch mehrere mit leichten Farben angelegte, ganz auf das Malerische gestimmte Zeichnungen voll ergreifenden Ernstes. Prächtig in der Vereinfachung ist Linie und Farbe in Rob. Poetzelbergers »Belgische Küste«. Zwei Baumstudien, eine in lebhaftem Grün, eine in bräunlichen Tönen bringt man von † Jacob Grünenwald. Kühl und verstandesmäßig ist Adolf Hölzels »Bebenhausen«, während eine Baumgruppe mit Figuren sich mit lebhaftesten Farben in kaum entzifferbaren Andeutungen landschaftlicher und figürlicher Elemente ergeht. Weder hier, noch bei zwei später zu erwähnenden Leistungen kommt Hölzels Bedeutung ausreichend zur Erscheinung. Eine zierliche kleine Studie mit guter Beobachtung ist die »Ernte am Starnbergersee« von † Albert Kappis. Andauerndes Interesse behalten die meisten der Impressionen † Hermann Pleuers, darunter seine »Dorfstraße im Mondschein«, noch mehr sein brillant gezeichneter und gemalter »Bahnhof«. Von den figürlichen Werken des Künstlers erwähne ich nur seinen »Kohlenträger«. Der Wert der Leistungen Pleuers war in beständigem Aufsteigen; sicher ist, daß er bei längerem Leben gewiß noch sehr Hervorragendes geleistet hätte. Fritz Lang unternahm ohne überzeugenden Erfolg den Versuch der starken Stilisierung eines Ausblickes über das Stuttgarter Tal mit der drunten sich ausdehnenden Stadt. Zwei Bilder Carl Piephos zeigen die bekannten Vorzüge dieses Künstlers. Ein in milden, naturwahren Farben gehaltenes Pastell von Paul Lang-Kurz zeigt das Phänomen einer »Wolkenbrücke«. Um noch einiger Graphiken zu gedenken, erwähne ich zwei tüchtige Zeichnungen nach Augsburger Straßenmotiven von Heimo Schöllkopf. Gut beobachtete Städtebilder bringt auch Heine Rath. Seine feinlinig ausgeführten Holzschnitte zeigen in recht malerischer Auffassung kräftig getönte Vordergründe und leichte, duftige Formen. Tüchtige, von großem Blick erfaßte Landschaftsradierungen mit viel Benutzung der kalten Nadel sieht man von Robert Ehinger.

Wenig umfangreich ist die Zahl der Stilleben. Um wenigstens etwas davon zu erwähnen, nenne ich Artur Seuferts in Gelb und Grün vor schwarzem Hintergrunde gegebenes Blumenstück, dessen Wirkung nur durch allzu symmetrische Komposition beeinträchtigt wird. In einem Bilde von duftigem Reize hat † A. C. v. Otterstedt weiße, zart grünlich angehauchte Klatschrosen vor dunkelm Hintergrunde gemalt.

Die Tiermalerei fesselt durch Leistungen zum Te allerersten Ranges. So bringt H. von Zügel zwei seine prachtvollen Farben- und Lichtmalereien mit Rindern ein drittes Gemälde benutzt das Motiv eines im Spiel vollen Sonnenlichtes mit seinen Tieren sich zum Au bruche rüstenden Hirten. Sechs Schwarz- und Weiß zeichnungen desselben Meisters geben kraftsprühend Studien gefleckter Rinder. Wundervoll ist die Auswah von Gemälden und Zeichnungen † Anton Braith: Wie schlicht und echt war seine Beobachtung, wie rei von jeder Künstelei fern seine Schilderung der Natu Und wie konnte er zeichnen! Wie malen! Völlig u vergleichlich, den ausgezeichnetsten Leistungen der Ve gangenheit zur Seite zu stellen sind die entzückend naive »Kalbln auf der Weide«, seine »Gelbe Kuh«, die gleichsa aus dem Bilde heraus auf etwas abschüssigem Geländ dem Beschauer entgegenschreitet, und von diesem als in starker und kühner Verkürzung gesehen wird. Ei Meisterstück in der Zeichnung wie auch besonders i der Malerei des von der Sonne durchschienenen leichte Staubes ist der »Gang zum Viehmarkt«. Eine Anzah von Zeichnungen Braiths hat das Stuttgarter Kupferstic kabinett beigesteuert. — Zu Braith gehört † Chr. Mal Leider kommt er in dieser Ausstellung nicht recht z Worte, doch sind die drei Bilder von ihm (darunter ein interessante Partie aus Maulbronn) immerhin bezeichnend Beispiele seiner Kunst. — Eine farbig reizvolle klein Hühnerhofstudie sieht man von † Kappis. Lebensvoll Gemälde und Zeichnungen nach Menagerietieren bring man von Jos. Kerschensteiner. Tierstudien in Röte zeichnung von † Ernst Schlipf. Eine höchst wertvoll Gruppe bilden die Malereien von † O. v. Faber d Faur: orientalische Rosse, arabische Reiter, die de Mazeppa umstürmenden wilden Pferde und anderes, m mächtigem Temperament gezeichnet, glutvoll in der Farbe

Von wertvollen Innenraummalereien erwähn ich Eugen Wolff-Filsecks feintönige Stube mit alter braunem, blau irisierendem Kachelofen. Außerdem finde der Innenraum mit seinen Wirkungen des einfallende und zerstreuten Lichtes vielseitig interessante Verwendun im Verein mit der figürlichen Studie. So in † Friedric von Kellers »Die Freunde« — zwei alte Männer, di plaudernd an einem Tische beisammen sitzen, ein präc tiges Charakterstück in tiefer Farbe und gesunder, vo Sentimentalität oder Komik, wie von illustrativem Wese freier Auffassung. Eine vorzügliche Innenraumstudi bietet auch der Kellersche »Schleifer« nebst der Skizz dazu, von der die Ausführung abweicht. Hierher ma auch A. Eckeners Radierung »Quartett« gerechn werden, obgleich bei diesem Werke das Schwergewic auf der Schilderung der Personen liegt, deren Beleuchtun durch das Licht des Innenraumes bestimmt wird.

H. Altherrs »Resignation« charakterisiert den da gestellten Gedanken durch den Gesichtsausdruck ein vor sich hinblickenden Frau und zugleich durch die stil Farbe — weiß gegen grauen Hintergrund. Reizend i Ausdruck und Zeichnung (besonders auch des Gewande des am Rücken liegenden spielenden Kindes in eine Gemälde von † Grünenwald. Ein Meisterstück d Zeichnung liefert Robert von Haug mit einem a holprigem Landwege dahinfahrenden Wagen; besonde fein ist hier auch die kühle Abendstimmung gegebe Hölzels »Kirchgang«, ein der Mannheimer Städtische Galerie gehöriges Werk, zeigt mehrere Frauen in Profi stellung, die am Beschauer nach links vorüberschreite Die Arbeit zeigt den Künstler charakteristisch in sein dachauischen Malweise, die sicher der Höhepunkt sein Schaffens gewesen ist. Chr. Landenberger ist oh etliche badende Buben nicht wohl zu denken. So lä er es denn auch hier an solchen nicht fehlen, liefe aber auch eine anmutige Abwandlung dieses Liebling themas in einem »nach dem Bade« im Zimmer einhe

stolzierenden ganz kleinen Büblein; daß die Aktzeichnung auch hier auf der Höhe steht, bedarf kaum der Erwähnung, Außer diesen Stücken bringt er einen zart poetisch empfundenen »Frühling« mit jugendlichem weiblichem Genius. Leopold Graf von Kalckreuth zeigt seine »Velasquezprinzessin«, jenes durch feine Charakteristik und die Malerei der flimmernden Farben des Gewandes ausgezeichnete Kinderbild im Innenraume. Eine Studie von großem Reize schuf Ludwig Herterich mit dem Brustbilde eines in zart rosa Kleide »Vor dem Spiegel« sitzenden jungen Mädchens. Auf die Werke der figürlichen Plastik werde ich später im Zusammenhange mit der Plastik im allgemeinen zu sprechen kommen.

Die Bildnismalerei erhebt sich über durchschnittlichen Wert nur in einigen Beispielen. Zu ihnen rechne ich den »Violinspieler« von Richard Winternitz, eine Charakterstudie voll Leben und Leidenschaft, die den Dargestellten völlig hinzureißen scheint; das porträtistische Element bringt sich in der Behandlung des Kopfes mehr sozusagen innerlich zum Ausdrucke. Das Selbstbildnis von † Adolf Treidler ist ein gut modelliertes, mit einer gewissen Weichheit gemaltes Brustbild, wirkungsvoll besonders durch seine den plastischen Eindruck fördernde Verteilung von Hell und Dunkel. Vornehm im Kolorit — Grün und Weiß vor grau und blau gemusterten Gobelin — dabei voll überzeugender Lebensechtheit ist ein Damenbildnis von Franz H. Grep; warmtönig ein Porträt von Ferdinand Herwig. Lebensvoll sind auch die Bildnisse von K. Schmoll von Eisenwerth, die in ihrer ganz auf modernste flächige Malerei und von hellem Lichte durchflutete Farben gestellten Art von der Regel der älteren und auch der neueren Stuttgarter Schule kennzeichnend abweichen. Ein im freien Lichte gemaltes, durch klare Personenschilderung hervorragendes Porträtgruppenbild von Otto Jung ist voll flimmernden Lebens der Farbe. Bernhard Pankoks Bilder zeigen die für diesen Maler kennzeichnende Trockenheit des Vortrages und subjektive Behandlung des Porträtistischen. Ein in der Charakterschilderung wie in der malerischen Darstellung vorzügliches Bildnis ist das von Karl Unkauf gemalte Sr. M. des Königs Wilhelm II. Der Monarch ist stehend, in Kniestück, gezeigt, etwas gegen links gewandt. Die herrschende Farbe des Bildes ist feldgrau gegen gelben Hintergrund. — Die Graphik bietet u. a. mehrere Bildnisradierungen des Grafen Kalkreuth, von denen ich die ausgezeichnete Darstellung des greisen Philosophen Eduard Zeller hervorhebe. Karl Bauer zeigt unter seinen Radierungen und Zeichnungen ein prächtiges Porträt Hermann Bahrs.

An Behandlungen des Kriegsthemas ist die Ausstellung nicht eben reich. Unter den Malereien hier und da eine aktuelle Illustration; so von August Köhler; mehr dergleichen unter den Graphiken (Leo Bauer, † Karl Widmann, Karl Bertsch, Karl Häberlein, Alb. Schwenk, † Walter Schöllkopf u. a. m.). R. v. Haugs bekanntes ergreifendes Bild »Im Morgenrot« führt in alte Zeiten zurück, die doch jung bleiben. Voll Poesie ist auch Herterichs »Ritter und Pferd«. Großen Ton schlägt Arnold Waldschmidt in seinem heroisch gemeinten »Heldentod« an; Hodlersche Auffassungen wirken nach, doch ist das Werk voll innerer Selbständigkeit. Tiefen Eindruck schafft die einfache Linie und die stille, herbe Färbung. Das Bild erfaßt nicht jeden Beschauer auf den ersten Blick, ist aber bleibender Gemütswirkung sicher. Derselbe Zug innerlicher Größe kennzeichnet dieses Künstlers »Stierpflüger«. Groß komponiert ist Waldschmidts Zeichnung der »Schlacht bei Hemmingstedt«, als Entwurf für ein großes Wandgemälde künftiger bedeutender Wirkung sicher. Für einen »Reiterkampf« von Chr. Speyer — eine Szene aus heroischen Urzeiten — ist der Künstler ersichtlich von Rubens angeregt worden.

Unerfreulich ist das meiste von dem wenigen, das die religiöse Malerei und Graphik bietet. Zwei Werke machen Ausnahmen: eine Radierung von Ernst Gräser »Christus und die Samariterin«, eine in würdigem Tone gehaltene Arbeit, die aber doch schließlich auch nur nicht mehr gibt als eine Erzählung: ferner Gebhard Fugels schöner Entwurf zu einer Krankenheilung. Auch dieser Meister — und er in besonders empfindlicher Weise — ist bei dieser Ausstellung viel zu kurz gekommen. Ihr schadet es, nicht ihm. Die Möglichkeit, noch andere Werke, auch solche nicht religiöser Art, von ihm zu erlangen, hätte sich bei gutem Willen vermutlich, ebenso wie bei noch recht zahlreichen Künstlern finden lassen, falls man um ihretwillen auf manches andere von minderem Range verzichtet hätte. — Von den übrigen Werken nach religiösen Gegenständen erwähne ich Rudolf Brackenhammers »Vision«, Adolf Senglaubs »Brudermord« (Kain und Abel in düsterer Landschaft), Carl Caspars »Johannes auf Patmos« samt mehreren Lithographien desselben Malers; die »Grablegung Christi« von Erwin Schweitzer. Kein einziges von all diesen letzteren Werken vermag vom Standpunkte religiöser Kunst äußerlich zu befriedigen oder innerlich Gefühle der Andacht zu erregen. Kühl läßt auch, trotz höherer künstlerischer Eigenschaften und eines gewissen poetischen Anfluges Hölzels Zeichnung »Geburt Christi«.

Hier mag sich gleich die religiöse Plastik anschließen. Auch bei ihr fehlt es nicht an Leistungen, die vom Standpunkte künstlerischer Formbildung, und vorzugsweise um ihres Inhaltes willen, abzulehnen sind. So Friedrich Thumas Grablegung, eine Gruppe expressionistisch aufgefaßter Figuren mit seltsamer Linienführung; der zur Schau getragene Ernst wird durch die Darstellungsweise in seiner Wirkung behindert, wenn auch vielleicht nicht geradezu in Frage gestellt. Bei Daniel Stockers »Andacht« fragt man, warum diese sich in Gestalt eines weiblichen Ganzaktes präsentiert. Nicht eben günstig ist die Silhouette bei † W. Widemanns weichlicher Kreuzigungsgruppe (der unter der Kreuzeslast zu Boden gesunkene Heiland; das Kreuz am Kopfende von einem Engel unterstützt.). Im übrigen aber bietet die religiöse Plastik Wertvolles, unterscheidet sich also zu ihren Gunsten von der Malerei. Hermann Balling zeigt als eine »Verkündigung« nur allein die Gestalt Mariä, die in tiefem Sinnen der Stimme des unsichtbaren Himmelsboten lauscht. Die leicht gotisierende Statuette ist ein in Linie, Ausdruck und Technik trefflich gelungenes Schnitzwerk. Gute deutsche Überlieferung lebt in der Beweinungsgruppe von Karl Eisele. Große Empfindung spricht aus dem herben, ergreifenden Christus am Kreuze von Max Natter. — Von Werken der Grabkunst erwähne ich ein von † Karl Widmann stammendes, antikisierendes »Denkmal für gefallene Kameraden«; ferner Waldschmidts zwei Grabreliefs; auf einem kniet ein Mann, auf dem andern eine Frau, beide flachstes Relief, besonders die Frau gezwungen in der Haltung. Allen drei Arbeiten fehlt das religiöse Moment; es sind Erzeugnisse, die ihrem Zweck innerlich nicht entsprechen, heidnische Friedhofskunst, die auf religiöse Gemüter jeglichen Bekenntnisses nicht anders als verletzend wirken kann. — Sehr spärlich ist das christliche Element bei den zahlreichen Plaketten. Werke dieser Technik stellten u. a. aus Jos. Mich. Löck, Wilhelm Kraus, Franz Böres (u. a. eine Plakette mit Englein, die in einem Garten tanzen). Das Kriegsthema wird öfter angeschlagen; so bringt Alfons Feuerle u. a. eine sehr hübsche St. Barbaramedaille, Walter Eberbach eine Serie mit Todesfiguren. Anzuerkennen ist die durchgängige Vorherrschaft der Gußmedaille. — Unter den Werken der figürlichen

Großplastik interessieren kraftvolle Arbeiten von G. A. Bredow, ein »Bergsteiger« von Ernst Geiger, eine dekorative bronzene Brunnengruppe (Weib mit Reh) von Ulfert Janssen, das groß empfundene »Strandgut« (ein Mann, der einen Ertrunkenen aus dem Wasser zieht) von † Karl Scharrat. Beträchtliches leistete die Bildnisplastik in Werken u. a. von Jul. Frick, Erwin Kurz (u. a. Büste von Prof. Becker-Gundahl), Adolf von Donndorfs Statuette Sebastian Bachs trägt trotz ihres kleinen Maßstabes monumentalen Zug.

Daß die Architektur fehlt, für die das Ausstellungsgebäude noch reichlich Platz gehabt hätte, bleibt ein bedauerlicher Mangel. Württemberg verdankt ihr aus neuer Zeit höchst Wichtiges. Man denke, um nur ein Beispiel herauszugreifen, an die zumal für Stuttgart so überaus erfolgreiche Tätigkeit Theodor Fischers.

Doering

GLASMALEREIEN ALS KRIEGSERINNERUNGSZEICHEN

Vor kurzem brachte der Münchener Kunstverein ach Glasmalereien zur Schau, welche den Zweck haben als Erinnerungszeichen des großen Krieges zu dienen. Es ist bezeichnend, daß gerade dieser Kunstzweig neuerdings oft für Aufgaben solcher Art benutzt wird. Ein Hauptgrund dafür mag darin zu suchen sein, daß die Glasmalerei, ohne allzu kostspielig zu sein, dennoch monumentalen Charakter besitzt und infolge ihrer natürlichen Eigenschaften, der stärkeren Sichtbarkeit und der lebhafteren Farbenwirkung eindringlicher zum Beschauer spricht als das Tafel- oder Wandgemälde. — Die ausgestellten Bilder sind Erzeugnisse der Kgl. Hofglasmalerei-Anstalt F. X. Zettler in München. Die Entwürfe stammen von den Malern Eduard Engel, Theodor Baierl und Albert Figel. Zumal die beiden letzteren haben uns in neuerer Zeit oft Gelegenheit gegeben, uns mit ihnen zu beschäftigen, besonders auch Figelsche Entwürfe für Glasmalerei würdigen zu lernen. Ihr Kennzeichen ist eine starke geistige Vertiefung, herber Ernst, groß empfundene Zeichnung und Form, die den alten Überlieferungen treu bleibt, ohne vor neuen Ideen zurückzuschrecken; hohen idealen Schwung mit Realismus zu vereinigen weiß. Die Farbe hat häufig etwas Schweres, was die Großartigkeit der Wirkung befördert; dabei herrscht in den harmonisch verteilten Farbenmassen doch Reichtum und Abwechslung. Fünf Bilder sehen wir von Figel. Das eine zeigt einen feldgrauen Soldaten (in Kniestück), der den sich ihm zuneigenden gekreuzigten Heiland anbetet. Hell tritt dessen von goldigem Schein umstrahlter Körper hervor, der Nimbus ist rot. Die Darstellung steht vor blauem Hintergrunde. Unterhalb des ergreifenden Bildes ist ein Wappen, dabei die Worte: Dein Wille geschehe. Ein zweites Bild stellt die Patrona Bavariae dar, die von rot umrandeter goldiger Strahlenglorie umgeben ist. Ein Soldat mit der bayerischen Fahne ist vor der Erscheinung in die Knie gesunken. Unter dem Bilde liest man eine mehrzeilige Inschrift. Weiter zeigt Figel eine schön empfundene Scheibe mit der Madonna als Trösterin der Betrübten. Sie trägt Krone, Szepter und roten, goldgestickten Mantel. Je eine weiße Fläche rechts und links läßt die Figur noch stärker hervortreten. Unten sieht man zu beiden Seiten eines buntfarbigen Wappens eine in Grisaillemalerei ausgeführte Menschenmenge, die der Himmelskönigin flehend ihre Anliegen darbringt. Noch zwei andere Scheiben sind Gegenstücke. Die eine zeigt einen in seiner Werkstatt arbeitenden Zimmermann, die andere einen Schmid, nervige Prachtgestalten. Die Farben beider Glasmalereien sind voll Kraft, stilistische Annäherung an die perspektivische Art von Tafelgemälden hat der Künstler mit Glück vermieden. — Nicht dasselbe gilt von dem Gemälde Eduard Engels. Es zeigt einen in freundlicher deutscher Landschaft angesichts eines altertümlichen Städtchens hoch zu Rosse die Wacht haltenden Ritter. — Baierls Art ist in hohem Grade dekorativ, einfach, ernst. Von seinen beiden Glasgemälden gilt das eine der Verherrlichung der hl. Schutzpatronin Barbara. In lieblicher Erscheinung, blau gekleidet, steht sie vor farblosem Hintergrunde, oben und unten sieht man Schrift, außerdem zeigt die Scheibe mehrere kleine Wappen. Das andere Baierlsche Werk, das umfangreichste von allen, ist ein Kruzifixus. Ohne alles Beiwerk, vor einem dunkeln, wolkigen Hintergrunde, in dem eine Andeutung der Stadt Jerusalem zu erkennen ist, steht der Gekreuzigte, dessen von rotem Nimbus umgebener Kopf nach links zum Beschauer niederblickt. Der Körper ist fast leichenfarbig, leicht flattert ein hellgrünliches Lendentuch. Zu Füßen des Kreuzes sieht man den Schädel Adams, ringsum erblühen Blumen. Über dem Kreuze sind zwei Wappen, ganz oben ein verschlungenes Spruchband angebracht. Der Rand des schmalen, hochreckteckigen Bildes besteht aus kleinen, violetten und grünen Gläsern.

Doering

WIENER KUNSTBRIEF

Kaiser Franz Josef †. Mit den Völkern Österreich-Ungarns stehen alle Kunstvereinigungen und Künstler des weiten Donaureiches tieftrauernd an der Bahre des erhabenen Monarchen, der durch Generationen hindurch der Kunst Hort und Schirm, den Künstlern ein gütiger, hilfsbereiter Freund gewesen ist, ein Führer in den Werken des Friedens. Nun weilt die fürstliche Gestalt, die so oft den Eröffnungsfeierlichkeiten der Wiener Ausstellungen durch ihre Anwesenheit erst die richtige Weihe gab, nicht mehr unter den Lebenden, sie gehört jedoch für ewige Zeiten der Geschichte an. Unvergessen aber bleibt die Person Kaiser Franz Josefs der Wiener Kunst. Der Geist des Verewigten wird allen, die das weite Band der Kunst umschließt, voranleuchten als leuchtendes Beispiel und nachahmenswertes Vorbild immerwährender und nie ermüdender Pflichterfüllung. Möge in diesem Gedenken der Wahlspruch seines Hauses »Viribus unitis« auch der Kunst in Wien und ihren Jüngern ein nicht genug zu beherzigendes Vermächtnis sein.

Mit der diesjährigen Herbst-Ausstellung der Genossenschaft bildender Künstler, deren Eröffnung vor kurzem im Künstlerhaus stattfand, wollte ich eigentlich meinen gegenwärtigen Kunstbrief beginnen, doch halte ich es bei der Fülle der augenblicklich vorhandenen künstlerischen Darbietungen für angebracht, einer chronologischen Reihenfolge den Vorzug zu geben.

An erster Stelle sei der Gedächtnis-Ausstellung gedacht, welche die Wiener Künstler-Genossenschaft gewissermaßen als Dankesschuld zum ehrenden Andenken an die Maler Rudolf Bernt, Eduard und Rudolf Swoboda, den Bildhauer Karl Schwerdtner und den Radierer Wilhelm Wörnle veranstaltete. Der älteste von ihnen, Eduard Swoboda, der 1902 hochbetagten Alters starb, war einer der besten Maler der Biedermeierzeit. Alle seine Bilder atmeten die heutzutage fast ganz verschwundene altväterliche Lebensfreude. Auch Eduards Sohn, Rudolf Swoboda, ist ein tüchtiger Vertreter seiner Zeit gewesen; er und sein Vater haben sich gewissermaßen ergänzt. Seine Porträts, hauptsächlich aber seine Bilder aus dem Morgenlande waren überaus gesucht und zeichneten sich durch ihr schönes, lebhaftes Kolorit und prächtige landschaftliche Wiedergabe aus. Rudolf Bernt war Maler und Architekt zugleich. Besonders bekannt wurde er durch seine Blätter »Wien«, »Romanische Klosteranlage« und »Romanische Burganlage« zu dem Sammelwerk »Bilder-

bogen für Schule und Haus« der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. Schwerdtner war in der Hauptsache Kleinplastiker, ein überaus fein gestaltender Künstler, dessen Büsten des Dichters Friedrich Hebbel und König Ferdinands von Bulgarien außergewöhnlich gute Leistungen sind. Wilhelm Wörnle, der geistvolle Radierer, stammt aus Stuttgart, wo er seinen ersten Unterricht durch Neher und Froer erhielt. Nach kurzen Wanderjahren ließ er sich in Wien nieder, wo er sich eng an William Unger anschloß. Als Wörnles Hauptblätter darf man wohl das »Schweißtuch der heiligen Veronika« und »Christus am Kreuz mit den Händen der um Erlösung flehenden Menschen« bezeichnen, die beide nach Gemälden von Gabriel Max geschaffen sind. Außer diesen beiden Schöpfungen hat Wörnle aber noch eine ganze Menge von Radierungen vollendet, die ausnahmslos den bedeutenden Graphiker zeigen, der zwar in Fachkreisen als Meister geschätzt wurde, in weiteren Kreisen aber seiner Bescheidenheit halber leider fast unerkannt blieb.

An diese für den Kunstverständigen ebenso interessante wie ergebnisreiche Ausstellung reihte sich im Künstlerhause die Schaustellung der fünf großen Wandgemälde, die Bildhauer Fritz Zerritsch, des bekannten Bildhauers hochbegabter Sohn, für die neuerbaute Fliegerkaserne auf dem Flugfelde von Wiener-Neustadt soeben vollendet hat, ein künstlerischer Schmuck, wie ihn wohl noch keine moderne militärische Anstalt in Österreich besitzt.

Der zweite Teil der »Kriegs-Kunstausstellung« umfaßt wieder nicht weniger als rund vierhundert Werke. Es läßt sich aber nicht abstreiten, daß das ganze Niveau der Ausstellung trotz ihrer Vielseitigkeit ein hochkünstlerisches ist, das ein erschütterndes Kriegsbuch gäbe, würde eine berufene Feder zu all diesen Bildern einen erläuternden Text schreiben. Das Interesse für die Bilder überwiegt das für die Künstler, derer man sich erst in zweiter Linie erinnert.

Fast im Gegensatz zu der den schweren Kämpfen unseres Volkes gewidmeten Ausstellung steht jene des Österreichischen Kunstvereins, die gleichfalls unter der Bezeichnung Herbstausstellung wie ihre große Schwester, ihre Pforten geöffnet hat. Abgesehen von dem ersten Saal, der auch Kriegsbildern vorbehalten blieb, überwiegen Genre, Landschaft, Blumenstücke und sonstige friedliche Motive. Sehr stark vertreten ist das weibliche Element und diese Tatsache bringt es wohl auch mit sich, daß Stilleben, Frühlingsduft und Blumenzauber besonders bevorzugt sind. Zwei Künstler treten durch ihre Leistungen hervor: Anton Fikulka mit dem groß empfundenen Gewitterregen, dessen Technik und Feinheit besonders fesselnd wirken und Josefine Osnaghi, das reichste Talent unter den weiblichen Begabungen dieser Ausstellung. Auch Marie von Mieberg's Waldstudie und Annie Sattler-Seigerschmidts Bücherstudie sind koloristisch fein gelungene Bilder. Durchweg Anerkennenswertes bringen noch von weiblicher Seite Gusti Eisenkolb, Havlicek, Ascher und Arnsburg, von den männlichen Künstlern die beiden Pendl, Hansa, Maßmann und Schmidt. Einen Anziehungspunkt bildet für Anspruchsvolle die im letzten Saal angefügte Sammlung von Gemälden alter Meister der niederländischen, englischen, französischen und spanischen Schule vom 17. bis 19. Jahrhundert. Ein prachtvoller Brouwer, ein markanter Tenier der Jüngere, Werke von Hogarth (Porträt), Mascagno, Vouet und Goya sind in glänzender Auswahl hier vereint. Auch die Altwiener Schule ist mit einigen sehr schönen Werken vertreten. Aus der Sammlung des verstorbenen Erzherzogs Franz Ferdinand tritt ein wundervolles Heiligenbild eines frühitalienischen Meisters eindrucksvoll hervor.

Einen künstlerischen Erfolg, wie ihn wohl niemand vorausahnte, brachte die Ausstellung der Kriegsmetall-Sammlung. Die Patriotische Kriegsmetall-Sammlung hat mit Beihilfe des Kriegsministeriums in ganz Österreich eine 7000 Orte umfassende Organisation von Lokalkomitees geschaffen, die unter Mithilfe der Behörde alle im privaten Besitz befindlichen Metallgegenstände, soweit sie für Kriegszwecke nutzbar gemacht werden können, einsammelte. Aus allen Kronländern wurde nun eine alle Erwartungen übertreffende Menge von Metallgegenständen abgeliefert, deren Sichtung ein Komitee von Kunstsachverständigen vornahm. Die wertvollsten Gegenstände, insbesonders aus Messing, verdankt die Sammlung den Alpenländern, vor allem Tirol. Glocken kamen aus Trient, kirchliche Gegenstände aus Salzburg, Tempelgegenstände aus Galizien und Böhmen, Kupfergegenstände aus Bosnien und der Herzegowina. Hauptsächlich kommen zur Ausstellung kirchliche Kunst- und Altargeräte, Kirchenglocken, Kirchenleuchter- und Kirchenampeln aus Zinn, Bronze, Kupfer und Messing (17. u. 18. Jahrhundert), Gegenstände des orientalischen Kunstgewerbes (orientalische Messingleuchter), norditalienische Oellampen, Erzeugnisse des japanischen, indischen und orientalischen Kunstgewerbes Ziffernblätter und Werke deutscher Stand- und Wanduhren und vieles andere Wertvolle aus diesem weiten Gebiete. Die vorhandenen Kirchengeräte sollen den Grundstein für ein zu errichtendes Kirchen[1])-Museum bilden, die übrigen Kunstgegenstände der österreichischen Museen insbesondere dem Wiener k. k. Hofmuseum einverleibt werden.

Und nun soll auf die schon eingangs dieser Kunstschau erwähnte »Herbstausstellung der Genossenschaft der bildenden Künstler in Wien« im Künstlerhaus zurückgegriffen werden, die, obwohl sie aus Spitals-Notwendigkeiten gegenwärtig auf die Räume des oberen Stockwerks beschränkt bleiben muß, zahlreiche gute und sehenswerte Arbeiten enthält. Die große Menge ist allerdings meist Mittelgut, abgesehen von den Hauptmeistern, die ziemlich vollständig wieder erschienen sind. Angeli, Temple, Goltz, Rothaug, van Blaas, Rauchinger, Larwin, Kasparides, ferner der Plastiker Wollek, Canciani, Stundl, Gornik, Endstorfer und Lewandowski zeigen ihr altgewohntes bedeutendes Kunstvermögen. Landschaft, Interieurs, Stilleben und Porträt beherrschen auch hier wie eben überall die Ausstellung. Die religiöse Kunst ist diesmal, strenggenommen, gar nicht vertreten. Hoffentlich tritt hier bald eine wünschenswerte Besserung ein. Im ganzen erschließt uns die gegenwärtige Ausstellung nichts Besonderes, sie hat aber den Vorzug, daß sie sich von allen zu gewaltsamen Neuerungen zweifelhafter Güte, krassen Überspanntheiten und sich genial gebärdenden Verzerrungen möglichst freihält.

Nicht übergangen werden darf aus den jüngsten Kunstereignissen die Versteigerung der Kunstsammlung des Generaldirektors Zuckerkandl, die eine bestimmte Einheitlichkeit hat und in ihren Proben das anschauliche Bild vom Schaffen einer geschlossen dastehenden Kunstepoche gibt. Es wird in ihr nämlich die Altwiener Kunst in ihren hauptsächlichsten Meistern vorgeführt und bis in die Gegenwart hinübergeleitet. Sie geht von Daffinger, Fendi, Dannhauser, Kriehuber, Ranftl, Pettenkofer, Waldmüller, Alt über Romako, Jottel und Schindler bis Moll und bietet in fortschreitender Entwicklung, die glänzende Ausbildung einer hohen bodenständigen Kunstkultur. Mit besonderer Vorliebe wandte sich Zuckerkandl dem Biedermeierstil zu, der nicht nur

[1]) Sollte man sie nicht besser dahin geben, wo sie herkamen? D. Red.

in Bildern, Aquarellen und Zeichnungen veranschaulicht wird, sondern auch in Möbeln und anderen kunstgewerblichen Erzeugnissen. Aus diesem Umstande zeigt die Sammlung ein stimmungsvolles, gleichgetöntes Bild, das uns anschaulich Vergangenheit und Gegenwart vor Augen führt. Daß auch der finanzielle Erfolg dieser im Kunsthaus Wawra stattgehabten Versteigerung ein mehr als glänzender war, braucht nicht erst erwähnt zu werden, zu bedauern ist nur, daß diese glänzende Sammlung, das Ergebnis der Sammelarbeit fast eines Menschenalters, schließlich in alle Winde zerstreut wird.

Mit einigen kurzen Worten über die in der benachbarten Kurstadt Baden veranstalteten Kunstausstellung soll unser diesmaliger Brief aus der österreichischen Kunstmetropole geschlossen sein. Beteiligt daran sind außer zahlreichen Badenern die Wiener Kunstvereinigungen der Genossenschaft der bildenden Künstler, des Österreichischen Künstlerbundes, der Vereinigung österreichischer Künstlerinnen und des Albrecht-Dürer-Bundes. Sie hat, künstlerisch gedacht, den Vorzug, daß von den großen Geschehnissen des Weltkrieges verschwindend wenig auf Pinsel, Stift und Stichel abgefärbt hat. Man wandert durch die Ausstellung angenehm entrückt von den traurigen Bildern des Alltags und genießt deshalb, unbeeinflußt hiervon, das viele Schöne und künstlerisch Wertvolle mit besonderem Behagen.

Richard Riedl

WINTERAUSSTELLUNG DER MÜNCHENER »JURYFREIEN«

Der Winterausstellung der »Juryfreien« darf man die Anerkennung zollen, daß ihr Wertdurchschnitt höher ist als jener der s. Z. an dieser Stelle besprochenen Sommerausstellung 1916. Zwar fehlt es nicht an einer sogar ziemlich beträchtlichen Zahl unbedeutender Leistungen, aber mit einer Ausnahme (einem Viegenerschen Holzschnitte, der leider die Kreuzigung darzustellen unternimmt) an übermodernen Ungeheuerlichkeiten. Im guten Gegensatze zu diesen Dingen stehen nicht wenige Malereien, auch Graphiken, sowie die Plastiken der Ausstellung. Die letzteren — eine Sammlung sorgfältig, fast etwas zu glatt gearbeiteter Porträtreliefs, besonders von Kindern, lieferte Fräulein Jansen, die Leiterin der hübschen Sollner Puppenspiele. Tüchtige Radierungen waren u. a. von R. Biber, Th. Dietrich-Wrede, E. Winterfeld. Die beiden letztgenannten Künstlerinnen gehören zu denjenigen Mitgliedern der Vereinigung, die auch einige der beachtenswertesten Malereien ausgestellt haben. So zeigt Th. Dietrich-Wrede ein tüchtiges Stilleben mit grauem Zierstrauß in einem Messinggefäße gegen Rot und Grau, auch eine Gebirgslandschaft mit einfach stilisiertem Vordergrunde. E. Winterfeld übertrifft mit ihren jetzigen Darbietungen die der früheren Ausstellung. Mögen auch die Gegenstände ihrer Darstellungen nicht durchweg sonderlich sympathisch sein, so ist doch die Pinselführung feiner und die flimmernde Farbe z. T. erheblich vornehmer, ohne daß Kraft und Temperament dabei gelitten hätten; die Charakteristik ihrer Personen ist scharf und interessant. Als besonders gut gelungene Arbeiten seien das Bildnis eines Herrn in Schwarz gegen grauen Hintergrund und ein Stilleben in Grau, Braun und Violett hervorgehoben. Eine immerhin nicht uninteressante Erscheinung ist der farbenfrohe Massa, von dem besonders ein im vollen Lichte eines Parkes gemaltes Damenporträt Erwähnung verdient. Bei Ad. Frey-Moock tritt die Abhängigkeit von Stuck immer noch allzu fühlbar hervor, doch entschädigt er wenigstens zum Teil dafür durch die Wahl bedeutender Themata, deren Durchführung man eine gewisse innere Größe nicht absprechen kann. Das bemerkenswerteste dieser Stücke ist eine »Unterwelt«. Landschaften von herber Einfachheit, z. T. nach korsikanischen Motiven, malt Fritz Scherer. Sehr Tüchtiges bietet H. Franz. So mit einem in feinem flimmerndem Grau und mit zarter Luftmalerei gegebenen »Rhein bei Ludwigshafen«, ferner mit einem trefflichen Blumenstilleben, dessen Farben sich von ganz hellem grünlichem Hintergrunde abheben. Ein vorzügliches schwarzweißes Aquarell (Watzmann) stellt B. Mackensen aus. Vielseitig interessant sind die Darbietungen von J. Oppenheimer. Eine charaktervolle Studie gibt M. von Seidewitz mit dem Brustbilde einer alten Frau in Schwarz gegen Braun. Erwähnt seien endlich die in ihren Eigenschaften auf der gewohnten hohen Stufe stehenden Landschaften von A. Glatte, A. Killermann, sowie eine still und groß empfundene Landschaft von A. Ziegenmayer.

Doering

GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG 1916

Von Dr. Hans Schmidkunz (Berlin-Halensee)

(Fortsetzung)

Und selbstverständlich auch H. Vogel mit seiner theatralisch gewaltigen Kunst. In einem »Massengrab« und in den Rauchschwaden des brennenden Szabiele wirkt sie schlichter als in den vielen Ruhmesbildnissen. Porträts und eine Porträtgruppe beratender Generale u. dgl. machen uns aus der Hand von F. Reusing abermals einen natürlicheren Eindruck. Von Altbewährten kehren G. L. Meyn und R. Schulte im Hofe wieder. Von porträtierenden Malerinnen ist an erster Stelle H. Peters mit einem Selbstbildnis und besonders einer Kindergruppe zu nennen, während ein Frauenbildnis der J. Wolfthorn durch eine markante Linienführung in der Wiedergabe der Kleidung einprägsam wirkt. Von den noch weniger Bekannten fällt der Darmstädter H. Pellar durch ein Frauenbildnis auf; sonst noch etwa R. Stratmann.

Der bei jeder solchen Ausstellung unvermeidliche Repräsentationssaal ist diesmal gefüllt mit einer »Porträtgalerie«, hauptsächlich im Sinn eines Rückblickes auf Berühmtheiten und Berühmtheitsporträtisten, mit viel Bekanntem. Mit besonderem Gedenken an einen der größten neueren Maler steht man vor dem Krupp-Porträt von B. Piglhein. In der Darstellung des auf einer Veranda ruhenden Nietzsche zeichnet sich ein noch Lebender aus, K. Stoeving. Die starken Umrißstriche, mit denen R. Wagner von H. Looschen wiedergegeben ist, heben sich aus dem vorwiegenden Altbraun dieser Sammlung gut heraus. (Von demselben sei gleich noch die Darstellung einer Flüchtenden mit Kindern »Aus schwerer Zeit« erwähnt.)

In Porträtähnlichem ragen das als »Romagnola« bezeichnete Bildnis einer Römerin und ein ähnliches Gemälde »Herbst« von F. Lippisch hervor. »Der Geiger« von F. Dorsch ist eine etwas derb gemalte Stimmungsszene, und die »Altländerinnen« von W. Claudius sind eine zugleich individuelle und typische Durcharbeitung. Weniger seelisch vertieft als sonst erscheint uns diesmal P. Plontke mit seiner — vor einen Teppich gestellten — Gruppe »Mutter und Kind«.

Ein Stilleben von demselben mag aus dieser Gattung zuerst genannt sein. Sonst ragt hier etwa die weiche Flächen- und Farbenbehandlung bei R. Otto hervor, die an Schuch erinnert. Anders wieder die ältere harte Pinselweis' von G. Hoffmann und die neuere scharfe Konturenweis' der L. Hausmann. Der Maler eines sorgfältig durchgeführten »Stillebens mit Kristallglas« ist wohl identisch mit dem älteren Düsseldorfer K. Heyden. Die bekannte Vielseitigkeit von E. Doepler d. J. bewährt sich hier einerseits in einem Paar Guaschbilder »Krieg« und »Frieden«, deren zweites die Statuette einer Heiligen mit dem Schwerte zeigt, andererseits in einer

humoristischen Illustration, welche die (mit Lebensmitteln kommenden) »Weisen aus dem Morgenlande anno 1916« zeigt.

Zur Interieurkunst tragen wieder Innenbilder von Altbewährten bei. Meister R. Eichstaedt führt uns vor »Goethes Zimmer in Tiefurt« und vor ein Biedermeierzimmer; vor einen »Hessischen Innenraum« stellt uns die schlichte Art von F. Eichhorst; zwei Interieurs aus dem Lüneburger Rathaus zeigt E. Pfannschmidt; einen »Danziger Innenraum« stellt mit fleckiger Formgebung E. Kolbe dar. Die flimmerige Art des A. v. Brandis kehrt wieder in einer »Stimmung in Grau«. Ein Treppeninterieur »Vorbereitung zum Empfang« und eine Musikszene »Die goldene Harfe« erwecken wieder die Freude über das, was M. Schäfer (†) an Sachlichkeit leistet. Eine wirklich feine Arbeit ist »Der Spiegel« von H. Holtzbecher. Hier mag auch der Königsberger Carl Albrecht genannt sein, auf den spezialistische Kunstfreunde besonders seit seiner Sonderausstellung in der »Großen« von 1914 aufmerksam sind; sein Ausblick »Am Fenster« und ein »Stilleben« verdienen abermals ein Verweilen; ihm und Eichhorst wird mit Recht ein der impressionistischen Weise entgegengesetztes »Stoffgefühl« nachgerühmt.

Die uns schon öfter interessierende Ausdehnung der Innenbilderkunst zu Stadtansichten, Stadtinterieurs kehrt regelmäßig wieder. Die »Berliner Blumenmarkthalle« von O. Thiele ist jedenfalls gut gemalt; und an Bildern wie von Kurd Albrecht »Am Halleschen Tor« sowie von A. Pfitzner »Aus dem Berliner Westen« fehlt es auch nicht. — Kircheninterieurs sind weniger reichlich als sonst vorhanden; doch verlangt das »Innere der Klosterkirche Leubus« von W. Blanke eine Hervorhebung (und von demselben sei gleich sein »Teehäuschen im Park von Sanssouci« genannt).

An eigentlich religiöser Kunst ist nicht vieles da; doch läßt sich einiges davon als viel anerkennen. So vor allem »Maria auf der Flucht« von H. Wilke. Betrachtet man es nicht gerade als Altarbild, und hat man besondere Freude am Lieblichen, so findet sich nicht leicht ein Gemälde von einer solchen — und nicht bloß irdischen — Lieblichkeit. (Ein Porträt von demselben, etwas derbpinselig, zeigt gleichfalls ein Können, doch allerdings mehr ein Können im fremden als im eigenen Dienst.) In apokalyptischen Ernst führt uns ein Bild von H. Clementz nach der Offenbarung Johannis 6: »Gott mit uns«; die vier Reiter in Gestalt eines Propheten mit der Wage, eines Christus, eines alten Deutschen und dahinter des Todes, gefolgt von Frauengestalten, die als Kriegsfurie und als Friedenshoffnung zu sprechen scheinen. Eigentliche Christusdarstellungen sind hier schon recht selten; doch gehört zu ihnen wohl noch das »Zwiegespräch« (das Christus in einer Meeresbrandung mit seinem Vater zu führen scheint) von P. W. Harnisch; und desselben »Christus in Gethsemane« ist eine gute Hineinarbeitung von Schmerzausdruck in eine uns naheliegende Landschaft, aber doch noch mehr eine Dunkelstudie mit dickem Pinsel. Madonnenmotive sind beliebter, lassen sich auch aktuell oder gar mondän wenden; so ersteres in einem der »Zwei Bilder aus der Champagne«, auf dem eine Madonna wie schützend über Trümmern steht, von E. Feyerabend, und in einer farbigen Zeichnung »Loretto«, welche die Madonna in einem Drahtverhau zeigt, von W. Schulz; so letzteres in einer bräunlich grauen Kreidezeichnung »Madonna« von I. Teichmann, dessen lithographische Ausdrucksstudien wir aus dem Vorjahre kennen, und dessen stilisierte Akte — Muttergruppe von zwei Mädchen flankiert — hier wiederkehren. Eine besondere Geschicklichkeit in der Figurenhaltung (weniger im Gesichtsausdruck) zeigt das Brandenburg'sche Pastell »Die heiligen drei Könige«.

Stimmungs- und ideenvolle Kompositionen mit einem mehr oder minder annähernd religiösen Ton fehlen gleichfalls nicht, etwa ergänzt durch Landschaften mit einem Feldkreuz wie der »Einsamkeit« von W. Schoen. In jener Art ragt jedenfalls F. Müller-Münster hervor. Seine schlichte und geistig eindringliche, wenn auch nicht reiche und in den Farben etwas trockene Weise zeigt sich in dem Gemälde »Wo die Wasser entspringen« und noch mehr in dem »Reigen des Todes«. Auch F. Stassen geht in seinem Bilde »Der Tod und die Helden«, das einen die Lanze auf Gefallene senkenden sternengeschmückten Jüngling zeigt, über bloß malerisches Interesse und über Sensation hinaus, stört aber durch die Geschmacklosigkeit eines sogenannten Menschensalates auf seinem Gemälde »Zu neuen Ufern lockt ein neuer Tag«. Engel, in den Lüften schwebend, beleben das Bild von A. Harten »Der erste Lerchensang« (»Die Geburt eines Nixleins« von demselben würde durch eingehendere Durchführung noch sympathischer sein). Hier paßt auch eine Erwähnung des Gemäldes vom Vorsitzenden der Ausstellung, M. Schlichting, das unter dem Titel »Aus Dornröschens Reich« eine Mädchenfigur vor großen Pflanzenblättern darstellt. Die lieblichen Mädchenfiguren von H. Seeger sind wieder auf seinen Bildern »In den Dünen« und »Meine Tochter« gekommen. Ein Mutterbild »Das Neugeborene« von L. Voss sei hier anschließend genannt.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Die Ausstellung »Friedhofskunst und Kriegerehrung« im Kreuzgang des altehrwürdigen Domes zu Münster ist beendet, nachdem sie dank ihrer Vielseitigkeit gewiß manche fruchtbringende Anregung gegeben hat. Der historische Teil war durch zwei bedeutende Lichtbildersammlungen, von Dr. Bürner und der Westfälischen Kommission für Heimatschutz, vertreten. Besonders die letztere hat durch die mit der Heimaterde fest verwachsenen Grabsteine, Wegekreuze und Kapellchen überzeugend dargetan, wieviel Schönes sich durch freie Anlehnung an alte westfälische Formen wird schaffen lassen. Zur Gegenwart leiteten Bilder der beiden modernsten westfälischen Friedhöfe, des Mindener und des Bielefelder Sennefriedhofes über. Es folgten Lichtbildaufnahmen zahlreicher Kriegergräber in Feindesland, dabei sehr interessante Vorschläge einer vom preußischen Kriegsministerium entsandten Künstlerkommission zur Erhaltung und Monumentalisierung der vorhandenen Anlagen unter möglichster Wahrung ihrer Eigenart. Manche Truppenverbände haben bereits vollständig fertige Friedhöfe geschaffen; auf der Ausstellung fiel besonders der Friedhof des 1. westfälischen Infanterieregiments Nr. 13 in Wieres in die Augen, daneben noch zahlreiche Abbildungen von Anlagen des 7. Reservekorps. Den Schwerpunkt der Veranstaltung bildeten zahlreiche Entwürfe heimatlicher Ehrenfriedhöfe. Besonders erwähnt seien diejenigen für Brilon von Dipl.-Ing. Sonnen, dem Architekten der Westf. Bauberatungsstelle, für eine Stadt im rheinisch-westfälischen Industriebezirk von Th. Suhnel, Arch. BDA in Mülheim-Ruhr, für Münster von Hensen und Ewertz, für Lübeck von Maas. Denkmäler für Einzelgräber hatten u. a. ausgestellt: Josef Enseling und Warthorst, Th. Suhnel und die Handwerker- und Kunstgewerbeschule in Bielefeld. Bei den Holzkreuzen wären gewiß noch Verbesserungen hinsichtlich Form und Farbe möglich gewesen. Der Geist, welcher die vorzügliche Ausstellung schuf, wird weiter wirken in den westfälischen Landen. Dazu wird zunächst ein gut illustriertes »Merkblatt für Kriegerehrungen« von Dipl.-Ing. Sonnen beitragen, vor allem aber die Zeitschrift »Heimat-

blätter der Roten Erde« (Aschendorffs Verlag), welche vom Westf. Heimatbund herausgegeben wird und mit Umschlagzeichnung von Augustinus Heumann-Münster zum erstenmale anläßlich der Ausstellung erschien.

Rechtsanw. Dr. Bartmann-Dortmund.

Schaffung einer Zentralstelle für Kunstpflege in Wien. Eine Institution, die auch für andere große Kunstzentren vorbildlich werden soll, wird demnächst in Wien ins Leben treten. Ein Komitee, dem zahlreiche österreichische Künstler und Schriftsteller angehören, strebt die Schaffung einer Zentralstelle an, die ein Brennpunkt für alle auf die Bekämpfung des Schundes in Kunst und Literatur sowie für die Veredelung der für weitere Kreise des Volkes bestimmten Veranstaltungen werden soll. Den Zwecken dieser Zentralstelle dienen: 1. Beratungen und Versammlungen sowie direkte Fühlungnahme mit den in Betracht kommenden Behörden und Körperschaften im Interesse einer zeitgemäßen Regelung des Kunstbetriebes sowie des Unterhaltungslebens. 2. Schaffung einer künstlerischen Beratungs- und Auskunftstelle, die an jedermann kostenlos Auskünfte erteilt und geeignete Vorschläge macht. 3. Eigene Veranstaltungen im edelsten Sinn gegen Entrichtung eines geringen Kostenbeitrages. 4. Errichtung einer Deutschen Kunsthalle, in der zur gegebenen Zeit die Veranstaltungen der Zentralstelle stattfinden sollen. Die Tätigkeit der neuen Vereinigung gliedert sich in fünf Abteilungen: a) Bildende Künste und Kunstgewerbe, b) Musik, c) Dichtkunst und Theater, d) Unterhaltungswesen, e) Angelegenheiten des Kunstbetriebes, f) Künstlerschutz. Der Sitz der Zentralstelle, die in Kürze ihre Tätigkeit aufnehmen, wird, ist natürlich der Reichshauptstadt vorbehalten geblieben.

R.

Architekt August von Thiersch ist am 31. Dezember im Alter von 73 Jahren gestorben. Er war als Künstler und Schriftsteller wie als Lehrer an der Polytechnischen Hochschule zu München hochgeschätzt. In München erbaute er die St. Ursulakirche, von der sich in der Jahresmappe 1898 der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst Abbildungen befinden. Aufsehen erregte sein Projekt eines unterirdischen Friedhofes.

Architekt Prof. Karl Hocheder in München ist am 21. Januar im 63. Lebensjahre infolge eines Herzschlages verschieden. Von ihm stammt die protestantische Kirche in Pasing und das Gebäude des Münchner Verkehrsministeriums.

Eine Ausstellung des Nachlasses des Malers Bonifaz Locher † findet vom 20. Januar bis 5. Februar im Kunstverein zu München statt.

Der vom Bund deutscher Gelehrter und Künstler ausgeschriebene Wettbewerb wird in der Zeit vom 29. Januar bis 2. Februar d. J. zur Erledigung gelangen.

BÜCHERSCHAU

Das deutsche Kunstproblem der Gegenwart. Von Rudolf Klein-Diepold. — Verlag von B. Behr (Friedrich Feddersen, Berlin und Leipzig). — Preis 1 1/2 M.

Der Verfasser geht zunächst dem nach seiner Überzeugung ungünstigen Einfluß, den Max Liebermann auf des nachmaligen Münchener Galeriedirektors Hugo von Tschudi Anschauungen und Wirken ausübte, da letzterer durch das Haupt der Berliner Secession zu einer Überschätzung der Modernität zu ungunsten der Qualität gelangte. Der Same, den Liebermann in die Seele des Kunstfreundes Tschudi säte, ging wie ein Unkraut im Gehirn der jüngeren Kunsthistoriker von Tschudis Gefolgschaft auf, der zumeist vor allem die Grundlage für ein selbständiges Urteil, die eigene Naturbeobachtung, mangle. Die folgenden zwei Kapitel charakterisieren zumeist richtig die von der Kunstkritik hauptsächlich genannten bezw. ausgeschlachteten Maler Frankreichs und Deutschlands und legen dar, daß jene französischen Maler nicht zuverlässige Führer des deutschen Künstlers sein können. Bei der Behandlung der Zustände in der jüngsten deutschen Malerei hat der Verfasser nur die Berliner Verhältnisse im Auge. — Das Buch enthält viele treffende Gedanken und ernste Wahrheiten, kann jedoch das Thema nicht vollständig erschöpfen, weil es trotz mancher Ansätze den Stier nicht bei den Hörnern zu fassen wagt. Daher kommt der Verfasser im letzten Kapitel »Zukunftsblicke« nicht über temperamentvolle Warnungen vor der bislang geübten, törichten und schädlichen Ausländerei hinaus.

S. Staudhamer

Perugino. Des Meisters Gemälde in 249 Abbildungen, herausgegeben von Walter Bombe. — 25. Band der Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart und Berlin 1914.

Es gewährt einen hohen Genuß, erweitert das Wissen und fördert das Verständnis für das künstlerische Schaffen, wenn man sich an der Hand der Kunstwerke in jene Einflüsse vertieft, welche an dem Werden und innere Leben eines Künstlers teilhatten. Je ausgeprägter einerseits der Zeitcharakter und anderseits die zu erforschende Persönlichkeit uns entgegentritt, desto klarer gestaltet sich das Ergebnis der Seelenforschung. So bei Perugino. Er ist wie seiner Abstammung, so auch seiner Veranlagung nach ein Kind der sanften, elegischen, umbrischen Landschaft mit ihrem milden, weichen Licht und Farbenreiz; er ist nicht der Mann bewegten Geschehens, sondern erschöpft sich in ruhiger Gegenständlichkeit mit schwärmerischem Einschlag. Als er in eine völlig anders geartete Umgebung, nach dem führenden Florenz mit seinen starken, ringenden Künstlerpersönlichkeiten kam, verschloß er sich den neuen Eindrücken nicht, sondern nahm an, was sich mit seinem Wesen vertrug und wurde für die beste Zeit seiner Tätigkeit über sich selbst emporgehoben. Sein Gebiet bleibt das stille Andachtsbild; technisch fortgeschrittener als sein älterer Kunstgenosse Fra Angelico, erreicht er in der Schlichtheit und Echtheit des religiösen Empfindens diesen nicht entfernt. In den letzten Jahrzehnten seiner Tätigkeit bleibt er hinter den Leistungen der neuen Leuchten weit zurück. Immerhin ist Pietro Perugino ein Großer und wert, studiert und genossen zu werden. Obige Publikation bietet dazu gute Gelegenheit. Sie enthält nahezu mit Vollständigkeit gute Abbildungen seiner Gemälde und schildert liebevoll und zugleich gerecht seine Bedeutung.

S. Staudhamer

DEUTSCHE GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

Seitens der Künstler wurden in die Jury 1917 folgende Herren gewählt: die Architekten Friedrich Freiherr von Schmidt und Hans Schurr; — die Bildhauer Valentin Kraus und August Schädler; — die Maler Joseph Guntermann und Augustin Pacher. Als Ersatzmänner werden eintreten die Herren: Architekt Prof. Fritz Fuchsenberger, Bildhauer Hans Angermair, Maler Joseph Albrecht.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH. Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.



DIE·CHRISTLICHE·KVNST
FRITZ KVNZ
I. JAHRGANG
1 MÄRZ 1917
HEFT 6
INHALT:
chloß zu Aschaffen-
Von Dr. Th. J. Scherg.
riä Himmelfahrt von
Dietrich. Von S. Staud-
— Paul Weber, Land-
maler. Von Dr. H.
— Ausstellung von
Felix Baum-
s. — Wettbewerb für
Diplome. — Deutsche
schaft für christl.
V. — Änderun-
n der K. Alten Pina-
OKT. 1916—SEPT. 1917
PREIS HALBJÄHRL. M 7.
EINZELHEFTE M. 1.40
kothek zu München. — Verstorbene Wiener Künstler. Von R. Riedl. — Große Berliner Kunstausstellung 1916. Von Dr. H. Schmidkunz. — Vermischte Nachrichten. — Kirchenerweiterung Dachau. — Bücherschau. — 26 Abb. im Text. — Sonderbeilagen: Xaver Dietrich, Mariä Himmelfahrt. — Altar in der Kapelle des Schlosses zu Aschaffenburg.
NATSCHRIFT·FVR·ALLE·GEBIETE·D·CHRISTLICHEN
NST·DER·KVNSTWISSENSCHAFT·SOWIE·FVR·DAS
GESAMTE·KVNSTLEBEN·
VERBINDVNG·MIT·D·DEVTSCHEN·GESELLSCHAFT
R·CHRISTLICHE·KVNST·HERAVSGEGEBEN·VON·D·
SELLSCHAFT·FVR·CHRISTL·KVNST GMBH MVNCHEN





XAVER DIETRICH

MARIÄ HIMMELFAHRT

HOCHALTARBILD ZU NEUSTIFT BEI FREISING



DAS EHEMALIGE SCHLOSS IN ASCHAFFENBURG NACH EINER ZEICHNUNG HIRSCHVOGELS

Nach Ketterer, Das Fürstentum Aschaffenburg. — Text unten

DAS SCHLOSS ZU ASCHAFFENBURG

Von Dr. TH J. SCHERG, Freising

A. Das Schloßgebäude

I. Das alte Schloß

Jammer und Klage erfüllte die Stadt Aschaffenburg am St. Laurentiustage des Jahres 1552. Markgraf Albrecht Alcibiades von Brandenburg zog, die geistlichen Fürsten schädigend, mit Brand und Mord durch die Lande. In wenigen Stunden war auch das altehrwürdige Schloß in Aschaffenburg der Zerstörungswut des Markgrafen zum Opfer gefallen. Es wurde zuerst ausgeplündert und dann in Brand gesteckt. Übrig blieb nur der jetzt noch stehende, in das neue Schloß eingebaute »alte Turm«[1]).

Eine Federzeichnung des Nürnberger Glasmalers Veit Hirschvogel zeigt uns, wie das Schloß um 1530 oder 1540 ausgeschaut haben mag. Wie sein Landsmann Albrecht Dürer, so fuhr auch Hirschvogel den Main hinunter an Aschaffenburg vorbei und hielt den Anblick des Schlosses in einer rasch entworfenen Skizze fest. Daneben markierte er die wichtigsten Kirchen der Stadt durch Angabe ihrer Türme. Wir erblicken die Türme des Elisabethspitals, der Stiftskirche, der Muttergottespfarrei und der Sandkirche, wobei aber weder Lage noch Ausführung auf Porträtwirklichkeit Anspruch erheben, die Gebäude vielmehr nur als »Merkzeichen« festgehalten erscheinen.

Verlässiger und mehr der Wirklichkeit getreu ist das Schloß (Abb. oben) gezeichnet, wie sich an den jetzt noch vorhandenen Teilen desselben feststellen läßt. Diese sind der westliche »alte Turm« mit einem steil ansteigenden gotischen Dache und ein Teil der westlichen Umfassungsmauer, welche durch den Mainzer Kurfürsten Theodorich von Erbach (1439 bis 1459) errichtet wurde und deshalb heute noch den Namen »Theodorichsmauer« trägt.

Das Holzfachwerk des mächtigen Ostturmes und der vielen Dachreiter und Erker des alten Schlosses erklären die Schnelligkeit, mit welcher der entfachte Brand sein Zerstörungswerk vollenden konnte. Wie ein Schattenriß aus versunkener Zeit mutet uns deshalb die Federzeichnung Hirschvogels an, welche die Unterschrift trägt: »Das ist Aschennburg, do der E. Bischoff von Meinz hoff helt Leigtt am Main.«

Die Anfänge dieses Schlosses und der Stadt Aschaffenburg sind sehr alt und lassen sich

[1]) Hinsichtlich der Zahlen und Maße lehnt sich der Aufsatz an das Werk von Schultze-Kolbitz: Das Schloß von Aschaffenburg. Straßburg, Heitz 1905.

mit Genauigkeit nicht feststellen. Auf römischen Einfluß gehen sie jedoch nicht zurück, obwohl die Römer in dem eineinhalb Stunden entfernten Stockstadt ein bedeutendes Kastell hatten. Die Missionäre St. Kilian und St. Bonifazius fanden hier bereits bedeutende Siedelungen vor. Durch Bischof Willegis von Mainz erhielt Aschaffenburg im Jahre 989 eine steinerne Brücke. Der Investiturstreit bringt uns die erste Urkunde über das alte Schloß vom Jahre 1122. Erzbischof Adalbert von Mainz stand damals im Streite mit Kaiser Heinrich V. wegen Besetzung des Würzburger Bischofsstuhles. In aller Eile befestigte er Aschaffenburg, um sich gegen den Kaiser, falls ihn dieser angriffe, verteidigen zu können. Gerade jenes Jahr 1122 brachte aber durch das Wormser Konkordat das Ende des Investiturstreites und so blieben die Stadt und das als Bollwerk errichtete Schloß unbehelligt. Erzbischof Werner weihte im Jahre 1285 die Schloßkapelle zu Ehren des hl. Johannes des Täufers. Sein Nachfolger Johannes II. erhöhte im Jahre 1337 den jetzt noch erhaltenen »Streitturm«[1]) der Burg.

[1]) Das ist der »alte Turm«, der die Rolle des Bergfrit spielte.

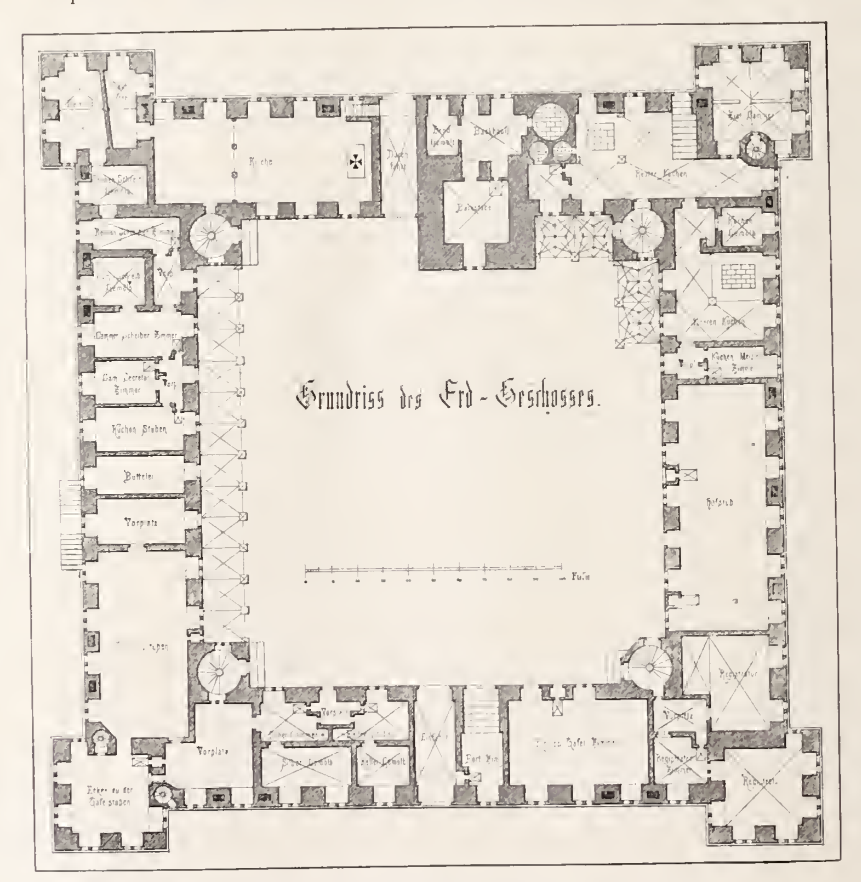
Im Jahre 1447 weilte Aneas Silvio Piccolomini, der spätere Papst Pius II., als Geheimschreiber Kaiser Friedrichs anläßlich eines zu Aschaffenburg abgehaltenen Reichstages im Schlosse, das damals durch die »Theodorichsmauer« seinen Abschluß erhalten hatte und nun über ein Jahrhundert lang bis zur Katastrophe von 1552 stolz in die Lande blickte. Mit Recht berichtet der Nürnberger Arzt Hieronymus Münzer anläßlich seiner Durchreise im Jahre 1495, Aschaffenburg sei eine mit stattlichen Gebäuden gezierte Stadt und habe besonders wegen des herrlichen Schlosses einen Namen.

II. Das jetzige Schloß

1. Vorarbeiten

Herrlicher als das alte, durch Brand zerstörte Schloß, sollte an der nämlichen Stelle das neue gegenwärtige sich erheben. Sein Bauherr war Johann Schweikard von Cronberg, geboren 1553 am 5. Juli im malerischen Taunusstädtchen Cronberg, von 1604 (17. Februar) bis 1626 (17. September) Erzbischof und Kurfürst von Mainz. In der Wahlkapitulation hatte er den Domherren die Wiederaufrichtung der Aschaffenburger Schlosses versprechen müssen. Mit großen Opfern, aber mit noch größerer Begeisterung und mit glücklichstem Erfolge führte er sein Versprechen aus.

Das größte Glück am ganzen Unternehmen war der günstige Umstand, daß sich zum kraftvollen Bauherrn ein nicht minder tüchtiger Baumeister gesellte. Es war dies Georg Ridinger aus Straßburg[1]).



GRUNDRISS DES SCHLOSSES ZU ASCHAFFENBURG. OBEN NORDSEITE. — *Text S. 142*

[1]) Georg Ridinger wurde geb ren am 24. Juli 1568 als Sohn d Straßburger Steinmetzen Jak Ridinger. Sein Meister war Jö Schmidt, der Nachfolger von R dingers früh verstorbenem Va als Werkmeister am Dom in Stra burg. Das Aschaffenburger Schl ist Ridingers Hauptwerk. Zu schrieben werden seiner Ausfü rung noch die Wülzburg bei W ßenburg i. B., das Katharinenspi (1606—1610 [?]) und die Jesuit kirche (1618—1621) in Aschaff burg. — Bauherr und Baumeis wurden als Protestanten gebor und traten in der Jugend zur k tholischen Kirche zurück, Schw kard von Cronberg im Alter v 10 Jahren, als er eine Pfrün am Mainzer Dome bekam. Ein



GESAMTANSICHT DES SCHLOSSES ZU ASCHAFFENBURG
Text S. 140 bis 142

Die Bauzeit des stolzen Schlosses erstreckte sich von 1605—1614. Am 17. Februar des letztgenannten Jahres, dem zehnten Jahrestage der Erwählung Schweikards, wurde das Schloß eingeweiht und bezogen, wenn auch die Vollendung der Innenausstattung sich noch einige Zeit hinzog. Die Baukosten beliefen sich auf ungefähr eine Million Gulden, nach unserem jetzigen Geldwerte auf etwa 8—9 Millionen Mark. Das Material wurde, soweit es aus Sandsteinen besteht, von den mainaufwärts gelegenen Steinbrüchen zu Miltenberg und Obernburg bezogen. Die Ziegelsteine kamen von dem einige Stunden mainabwärts gelegenen Seligenstadt.

Ein Werk, das allein genügt, Ridinger den bedeutendsten Meistern beizuzählen, ist die Schaffung des Bauplatzes. Der bisherige

Notizen zum Leben Ridingers bringt Dr. Erwin Hensler in seinem Aufsatze: Georg Ridinger, Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Straßburgs (Kunstgeschichte in Elsaß-Lothringen, VI. Jahrgang 1906, Heft 10/11, S. 157—172).



DAS SCHLOSS ZU ASCHAFFENBURG VOM POMPEJANUM AUS

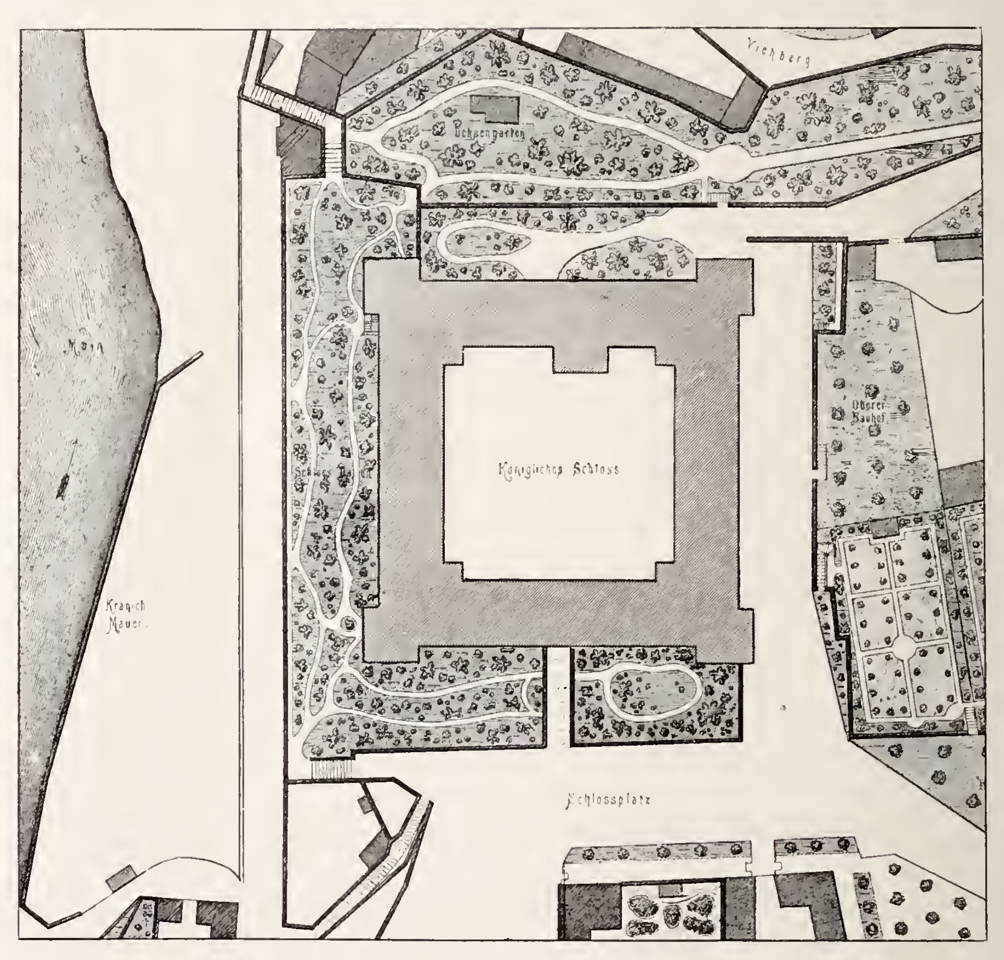
Schloßberg war nämlich für den geplanten Neubau zu klein und mußte künstlich erweitert werden. Dies geschah durch die Vorlegung der Terrasse (Abb. unten)

Vier große Mauern waren notwendig, bevor man an den eigentlichen Schloßbau Hand anlegen konnte. Ganz unten am Maine begann Ridinger sein Werk durch Aufführung der sogenannten Kranichmauer[1]). Fünf Meter hoch und fast zwei Meter dick legt sie sich dem ganzen Bau im Westen vor. Ihr Zweck ist, die untersten Fundamente des Schlosses und den ganzen Schloßberg vor Wasser zu schützen, wie sie denn ursprünglich auch unmittelbar aus dem Wasserspiegel aufstieg[2]).

Nachdem so der Boden gesichert war, begann der eigentliche Unterbau mit der imposanten »Wappenmauer«. Ihr Hauptzweck ist, ein Vorfundament zu bilden für die eigentlichen Fundamente des Schlosses. Zur Erreichung dieses Zieles trägt sie hinter sich in der später aufgeschütteten Terrasse verborgen, einen ganzen Rost von eingebauten Quermauern, die wie Strebepfeiler gegen das Fundament des Schlosses wirken. Als zweiter Zweck ergab sich dann für die Wappenmauer naturgemäß der Abschluß und das Tragen der Terrasse. Rechts und links über den Schloßbau ausgreifend, erhebt sich diese Mauer bis zu 20 m Höhe. Aus roten Sandsteinquadern zusammengesetzt, sieht sie von der Ferne fast aus wie ein Monolith (Abb. S. 139), der, in die weite Ebene hinausleuchtend, als ein Riesensockel wirkt. Um ihn vor Eintönigkeit zu bewahren, brachte der Meister mehrfache Gliederung an. So steigt er bis 2/3 Höhe ganz mäßig schräg an und gewinnt dadurch den Eindruck eines gewaltigen Strebepfeilers. Sodann durchzieht ihn ein gotisiertes Gurtgesims, von welchem aus er senkrecht zur Terrassenhöhe emporsteigt. Seinen Abschluß findet er in einer prachtvollen, 1 1/2 m hohen Balustrade, die gleich einem Diadem

[1]) Der Name kommt von dem auf ihr gewesenen Hebekranen oder »Kranich«.

[2]) Durch spätere Flußbauten, z. B. durch die Verlegung des jetzigen Hafendammes ist die Kranichmauer ihrer ursprünglichen Aufgabe entkleidet und auf das Land gerückt worden.



GESAMTANLAGE DES SCHLOSSES ZU ASCHAFFENBURG. — *Vgl. Abb. S. 138. — Text oben*



HOF IM SCHLOSS ZU ASCHAFFENBURG MIT DEM ALTEN TURM UND EINEM TREPPENTURM
Text S. 142

auf breiter Herrscherstirne sich erhebt. Wie ein Edelstein in goldenem Streifen ist in der Mitte des senkrechten oberen Teiles der Stützmauer das Wappen Schweikards angebracht (Abb. S. 143), nach welchem sie eben den Namen »Wappenmauer« trägt.

Im Wappenbilde wechselt das Mainzer Rad mit dem Wappen Schweikards: Krone und Eisenhut. Über den Ritterhelmen, die umspannt sind von Bischofsstab und Schwert, erhebt sich die Bischofsmütze und das Kreuz. Ein sehr zierlich gearbeiteter Rundstab rahmt das Ganze in Kreisform ein. Um nun wieder in die Rechteckform zu kommen, stellte der Bildhauer je einen Engel rechts und links, die mit der einen Hand das Wappen, mit der anderen je ein gefaltetes Band halten. Sie füllen nicht nur den Raum zu beiden Seiten des Wappens, sondern leiten auch in wohlberechneter Weise nach oben und nach unten über. Oben befindet sich eine kleine Kartusche mit der Inschrift »Auspice Deo« [1]), die von Fruchtgewinden und puttenartigen Engelchen umgeben ist. Den unteren Teil füllt eine größere Kartusche, die den Namen des Erbauers und die Zahl des Jahres trägt, in welchem die Stützmauer vollendet wurde: »Johannes Suicardus Dei Gratia Archiepiscopus Moguntinus Princeps Elector. Anno 1607 [2]).« Das Wappen ist in seinen Einzelheiten wie in der Gesamtwirkung ein Werk vortrefflichster deutscher Renaissance. Durch nichts könnten Riesenkraft und feinste Zierlichkeit passender miteinander verbunden werden als durch dieses Prachtstück elegantester Renaissance-Bildhauerkunst auf der glatten, weiten, breiten Mauerfläche: ein Diamant an einer Riesenfaust.

Nach Vollendung dieser höchsten Stützmauer im Westen baute man die schon im 15. Jahrhundert errichtete Theodorichsmauer

[1]) »Unter Gottes Führung.«

[2]) »Johannes Schweikard, durch Gottes Gnade Erzbischof von Mainz und Kurfürst. J. J. 1607.« Über diesem Wappen erhob sich ursprünglich auf der Balustrade noch das Reiterstandbild des hl. Martin, der dem Bettler einen Teil des Mantels reicht. Dieses Standbild wurde um 1790 an die Ruine im Schönthal übertragen, von wo es verschwand.

im Norden zu einer doppelten Widerlage aus, so daß sich von da aus zwei abgeschrägte Terrassen gegen den Schloßbau erheben, wobei das Terrain des abfallenden Schloßberges trefflich ausgenützt wurde.

Die Ostseite ist ähnlich gehalten wie die Wappenmauer im Westen. Nur ist diese Stützmauer weit kleiner und verliert ihren immerhin noch recht monumentalen Eindruck vollends durch die später vorgebaute Häuserreihe, welche sie den Blicken des Beschauers entzieht.

Den einzigen Zugang zu ebener Erde bot die Südseite. Hier mußte sogar vom Hügel etwas abgetragen und das Erdreich vom Schloßbau getrennt werden. Dies geschah durch Einziehung eines breiten Grabens, über welchen eine Brücke zum Hauptportale (Abb. S. 140 u. 146) des Schlosses führt[1]).

2. Der eigentliche Schloßbau

Als diese gewaltigen Vorarbeiten im Jahre 1607 glücklich beendet waren, konnte man an die Ausführung des eigentlichen Schloßbaues gehen. Er mißt an seinen Außenfronten im Norden und Süden je 85, im Osten und Westen je 87 m. Der Innenhof hat 51,20 m im Geviert. Bis zum Schloßhof empor sind sechs verschiedene Höhenlagen festzustellen, auf denen sich dann das Schloß wie eine Krone erhebt. Diese sind der Mainspiegel und das Flußufer im Westen; der untere Bauhof als Füllung der Kranichmauer und als untere Terrasse im Westen; der Ochsengarten als obere Terrasse im Westen; der östlich gelegene obere Bauhof, der südliche Burggraben und die große Terrasse im Westen; die letzten drei Flächen umziehen das eigentliche Schloß an dessen Fundamenten auf gleicher Höhe; auf der sechsten Höhenlage endlich befinden sich der im Süden gelegene Schloßplatz, die an der Ostmauer hinziehende Straße, die Schloßbrücke[2]) und der Schloßhof.

Den Ausgangspunkt des neuen Schloßbaues bildete der aus den Trümmern des früheren Schlosses stehengebliebene alte Turm (Abb. S. 138 u. 141). Er kam jedoch nicht an eine Ecke zu stehen, sondern wurde in die Nordfront eingebaut. Die Grundform, die mäßigen Eckverzierungen in seinem oberen Teile, sowie das Dach sind gotisch. Ridinger gedachte ihn vollständig in Renaissance umzuformen und ihn seinen vier neuen Genossen gleich zu gestalten. Da aber die Durchführung dieses Planes wahrscheinlich die völlige Einlegung des Turmes zur Folge gehabt haben würde, ging der Baumeister von seinem Vorhaben ab und beließ dem Turme, abgesehen von der Mehrzahl der neu eingebrochenen Fenster, seine ursprüngliche Gestalt.

a) Die Türme

Einen Hauptbestandteil des Schlosses wie dessen hervorstechendste Charaktermerkmale bilden die vier Flankentürme (Abb. S. 139). In massigem Quadrate steigen sie zunächst 6 Stockwerk hoch bis zur vorkragenden Galerie empor. Nach einem weiteren, etwas zurücktretenden Viereck oberhalb der Galerie gehen sie ins Achteck über, das von einem steilkurvigen achteckigen Helme mit Laterne und Schweifhaube gekrönt wird. Über ihm erhebt sich auf hochgestelltem Kupferknaufe die luftige Wetterfahne. Den dicken Außentürmen an den Eckkanten des Gebäudes entsprechen im Hofraume kleinere im Achteck gehaltene Treppentürme, welche so in das Schloß eingebaut sind, daß noch drei Seiten des Achtecks sichtbar bleiben (Abb. S. 141). Die Ecken sämtlicher Türme sind mit Spitzquadern, welche von einem Saumschlag umkränzt werden, eingefaßt. Diese ziehen sich bis zum Dach empor. Sie haben allerorts gleiche Länge. Dadurch, daß sie kreuzweise durch Abwechslung von Längs- und Stirnseite ineinander verflochten sind, machen sie den Eindruck von überaus starker Kraft und scheinen das ganze Gebäude zusammenzuhalten.

Mit scharfer Charakteristik sind die lebhaft geschwungenen Konsolen ausgearbeitet, welche die Galerien tragen, sowie die Menschen- und Tiermasken, durch welche sie geziert sind. Zwischen den Konsolen hängen weit geöffnete Blumenkelche herab, aus welchen große Zapfen wie Blumenstengel herauswachsen. Auch die Abteilungspfosten der zierlichen Balustrade, welche die Galerie krönt, sind mit menschlichen Masken geschmückt.

b) Die Mauerflächen und die Fenster

Zwischen den Türmen ziehen sich die langen Mauerflächen des Schlosses hin. Sie bestehen aus leicht gerippten länglichen Quadern. Die Fugen sind eng und sauber verputzt. So wirkt die ganze Fassade, wie wir dies schon an der Wappenmauer beobachtet haben, gleich einer einzigen, ununterbrochenen großen Fläche, wodurch der Ge-

[1]) Das Portal wurde im Jahre 1790 durch die Einbrechung des Fensters, welches ein prachtvolles Wappen verdrängte und durch das empireartige kalte Eisengitter verunziert.

[2]) Die Brücke wurde 1790 verbreitert und dabei verunstaltet dadurch, daß sie unregelmäßig auf das Portal aufstößt. Damals erhielt sie auch die plumpe Balustrade, welche sich sehr unvorteilhaft von der eleganten Terrassenbalustrade unterscheidet.



WAPPEN AM SCHLOSS ZU ASCHAFFENBURG
Text S. 141

samteindruck gewaltig an Monumentalität gewinnt. Man meint fast, die massigen Türme hätten den Hauptzweck, den immer fortstrebenden Mauern endlich Einhalt zu gebieten und sie mit nach aufwärts zu ziehen.

Jede der Mauern ist im Äußeren wie im Inneren in drei Stockwerke geteilt. Diese sind voneinander durch scharf hervortretende Profile abgegrenzt (Abb. S. 139 u. 141). Die Gliederung der langen Mauerflächen sowie die Unterscheidung der drei Stockwerke kommt durch die Fenster zum Ausdruck. Wie das ganze Schloß, so zeigen auch sie die Merkmale der einfachen, kräftigen und doch so bescheiden und zierlich wirkenden frühen Renaissance. Durch einen Mittelpfosten und einen durchgezogenen Mittelsturz wird jedes Fenster in 4 Teile zerlegt, deren untere zu den oberen im Verhältnisse von 2 : 1 stehen.

Diese stets gleichbleibenden Rechtecke sind

in den drei verschiedenen Stockwerken durch die Fensterstürze unterschieden. Im Stockwerke zur ebenen Erde fehlen die eigentlichen Fensterstürze. Über die Fenster ist ein zierliches Bandwerk gelegt, das an der Mauer reliefartig haftet. Der mittlere Stock zeigt einen geschwungenen Fenstersturz, der durchbrochen ist, um dem aus einer Krone herauswachsenden Pinienzapfen (dem Kronbergischen Hauptwappen) Platz zu machen. Unter dem Kronbergischen Wappen ist das Mainzer Rad und rechts wie links von diesem befindet sich je dreimal der Eisenhut, ein Unterscheidungswappen der zwei Kronbergischen Linien. Im oberen Stocke sind die Fensterstürze in Dreiecksform gehalten, aber ebenfalls durchbrochen, um die kartuschenförmige Giebelfüllung hindurchwachsen zu lassen, die hier an die Stelle des Pinienzapfens getreten ist. Den 6 Eisenhütchen der mittleren Fensterstürze entsprechen oben 3 längliche Spitzquäderchen, welche von zierlichen Kartuschen umrahmt und durch 2 quadratische Spitzquäderchen und zweimal drei Triglyphenstriche auseinandergehalten sind. Über jedem Fenster zieht sich zwischen dem unteren und oberen Teile der die Stockwerke abtrennenden Friese eine in den drei Stockwerken verschieden gehaltene, überaus zierlich gearbeitete Kartuschendekoration hin.

c) Die Giebel

Der Schmuck des Baues, der an den Spitzquadern der Turmflankierungen beginnt, an den Fensterbekrönungen sich steigert, klingt aus in die Prunkstücke der Giebelaufsätze (Abb. S. 145). Dreigeteilt erheben sich die Giebel an der Außen- und Innenseite jeder Wandfläche, diese in zwei Hälften trennend und mit goldenem Stirnband krönend. In Dachhöhe beginnend und auf dem hier stärker herausprofilierten Gesimse aufsitzend, wird jeder Giebel getragen von 4 kräftigen Konsolen, die mit Tier- und Menschenmasken geschmückt sind. Über ihnen erheben sich 4 kannelierte Pilaster mit korinthischen Kapitälen, deren Schaft nach der Gepflogenheit der Renaissance im unteren Teile durch eine vorgelegte Kartusche belebt wird. Je ein Pilasterpaar umrahmt eine muschelgewölbte Nische. Im zweiten Stockwerke des Giebels ist ein Pilasterpaar vorhanden, das sich nach unten verjüngt, während die Pilaster des unteren Stockwerkes nach oben schmäler anlaufen.

Der Mittelraum des ersten und zweiten Stockwerkes wird ausgefüllt durch je ein Doppelfenster. Den oberen Teil belebt ein ovales Ochsenauge, das mit 8 kräftigen Spitzquadern besetzt ist. Über dem dritten Friese wölbt sich ein Halbkreis, der eine Fächermuschel als Füllung trägt und über dessen Mitte sich ein kleiner Obelisk erhebt. Rechts und links abwärts gleitend zählt das Auge noch je 4 solcher Obelisken, die in der Grundform gleich, in den dekorativen Beigaben voneinander unterschieden sind. Um endlich das Ganze abzurunden, fällt kartuschiertes Bandwerk in Kaskaden wie rauschende Sturzwellen hernieder.

3. Die Portale

a) Das Hauptportal

Nach Betrachtung der Außenseiten wenden wir uns dem Inneren des Schlosses zu und begeben uns zunächst an die Portale (Abb. S. 146 u. 147). Über die Brücke zum Hauptportal schreitend, kam man früher zuerst an das Vortor. Es stand da, wo die Brücke beginnt und jetzt zwei mächtige Kastanienbäume sich erheben und wurde ähnlich wie das prachtvolle Ziertor der Würzburger Residenz in einer verständnislosen Zeit abgebrochen. Die Brücke trug durch ihre Verbreiterung die Schuld daran. Sie verunstaltete auch das Hauptportal, da sie, wie bereits erwähnt, unregelmäßig auf dasselbe aufstößt. Das Hauptportal ist in wuchtigen vorspringenden Quadern gehalten. Zwei gedrungene Säulenpaare stehen auf massigen Sockeln, die unter der Brücke als Konsolen in Männerfiguren auslaufen. Wie um ihre Tragkraft zu stärken, sind sie von Reliefstreifen umgeben, welche Eisenbändern gleichen, die durch dicke Nägel miteinander verbunden sind.

Zu tragen haben sie eigentlich nur die Balkonplatte und auch diese erst seit 1790. Denn vorher befand sich an Stelle des nun über dem Portal eingebrochenen Türfensters, durch welches man auf den neugeschaffenen Balkon nach dem Schloßplatze zu heraustreten kann, ein prachtvoll gearbeitetes Wappen, das demjenigen an der Wappenmauer glich. Die beiden Renaissancepilaster lassen in ihrer stilreinen Schönheit einen Schluß ziehen auf das Kunstwerk, das sie einst umgaben.

Ein Meisterwerk der Schreinerkunst aus der Zeit edelster deutscher Renaissance ist die eichene Türe[1]). Ein Quergesims teilt sie zunächst in einen unteren und einen oberen Teil. Der obere setzt sich zusammen aus einem Rechteck mit aufgesetztem Dreieck. Um den Bogen auszufüllen, lehnen sich an die beiden

[1]) Der entstellende Mittelreifen der Türe, den das Bild S. 146 noch zeigt, ist wieder entfernt und der frühere Pilaster neuerdings eingezogen.



GIEBEL AM SCHLOSS ZU ASCHAFFENBURG
Text S. 144

ɔeiten des Rechteckes zwei gebrochene Geimsstücke an, die emporzuschnellen scheinen ɪnd mit den nach außen vorgelegten Voluten ast wie aufschnellende Eisenfedern wirken.)as Wuchtige der Steinbehandlung und das ːierliche der Holzarbeit bilden eine fein beechnete Kontrastwirkung. Der untere Teil vird durch drei Pilaster in zwei gleiche Einelflügel zerlegt, von denen jeder wieder als in selbständiges Portal dargestellt ist.

b) Die Torhalle

Sobald man das Portal durchschritten hat, bleibt das Auge an der Decke der Torhalle (Abb. S. 151) haften. Die Stukkateure schufen hier ein vollendetes Werk einer ruhigen, kernigen, stilreinen, deutschen Renaissance, das in wohltuendem Einklang steht mit der Konstruktion und Dekoration des ganzen Baues. Der kleine Spitzquader und die gleichsam aus Leder geschnittenen Bandverzierungen

sind wie an der Außenseite des Gebäudes, so auch hier die beiden Grundelemente, deren geschickte Verknüpfung eine ebenso ruhige wie eindrucksvolle Wirkung erzielte.

c) Die Turmportale

Beim Eintritt in den Schloßhof wenden wir uns einem der vier Portale zu, die an den vier Treppentürmen sich befinden (Abb. S. 147). Konstruktion wie Dekoration sind hier schlicht und einfach gehalten. Wie am Hauptportale, so öffnet sich an diesen Innenportalen ein auf ein Rechteck ohne Übergang aufgesetzter Torbogen. An die Stelle der Säulenpaare des Hauptportales ist bei den Innenportalen je ein Pilaster getreten, der mit jenen Säulen die Kapitälkröpfung und die Bandeinfassung an Schaft und Sockel gemeinsam hat. Leichtes Ledergeriemsel zieht sich unter und vor den Türstürzen hin. An die Stelle des ehemaligen Wappens über dem Hauptportale ist bei den Turmportalen eine runde, steinumrahmte Öffnung getreten. Die eichenen Türen ähneln dem Hauptportal in der dekorativen Ausstattung, sind jedoch mit den sie umgebenden Portalen weit einfacher als das Prunktor am Haupteingange.

Das dem Haupteingange gegenüberliegende Nordportal war ursprünglich nur eine kleine Türe und ist erst später erweitert worden. Desgleichen wurden das Außen- und Innenportal an der Ostfront des Schlosses erst von Kurfürst Friedrich von Erthal (1774—1802) eingebaut und eine große Treppenhalle zwischen ihnen aufgeführt.

4. Umänderungen der Folgezeit

Um die Wende des 18. Jahrhunderts erlitt das Schloß tiefeinschneidende Veränderungen und ebenso tiefbedauerliche Vereinfach ungen. So war im Schloßho an der Westseite, von einen Turme bis zum andern rei chend, ein Arkadengang Zwölf Säulen, die fast 5 m von der Wand abstanden und über welche sich elf Bogen wölbten, trugen ihn. Ein jetzt in ein Fenster umge wandelte Türe führte in da Innere des ersten Stockwer kes. Auf diese breite Altan begaben sich nach dem Esse die hohen Herrschaften, ur den im Schloßhofe stattfir denden Spielen zuzuschauer Kurfürst Erthal ließ diese Hallengang beseitigen, ur mehr Raum für den Hof z bekommen. Die Spuren de verschwundenen Arkade sind noch zu erkennen an de fehlenden Hauptgesims d Erdgeschosses und an de zehn in die Wand eingelass nen Konsolen. Auch in d Nordostecke, beim alt Turm beginnend, verzeichn das Ridingerwerk vier Ark denbogen, zwei an der nör lichen, zwei an der östlich Front des Hofes (s. Grundri

Das Dach dürfte ursprün lich mit Hohlziegeln bedec gewesen und später mit Sch fer belegt worden sein.



HAUPTPORTAL DES SCHLOSSES IN ASCHAFFENBURG. — *Text S. 144*

wird von zwei Reihen kleiner Dachgauben unterbrochen und belebt. Eine dieser Gauben in der unteren Reihe zeigt Steinumrahmung, die anderen sind mit Holz eingefaßt. Man nimmt an, daß ursprünglich die Steineinfassung geplant war, wegen ihrer Schwere aber schon von Ridinger mit Holz vertauscht wurde.

Am meisten hat die Inneneinrichtung des Schlosses durch die Umbauten aus den Zeiten Erthals (1774—1802) und Dalbergs (1802 bis 1813) gelitten. Die Einbauung des Treppenhauses in der Nordfront wurde bereits erwähnt. Ein diesen Umänderungen zum Opfer gefallenes Prunkstück des Schlosses war der Kaisersaal. Er befand sich im dritten Stockwerk der Westseite und war ähnlich wie der berühmte Saal des Augsburger Rathauses mit seiner Decke in den Dachstuhl eingehängt. Diese war mit Stuckreliefs und Bildern der heidnischen und christlichen römischen Kaiser geschmückt, unter denen die Krönung des Kaisers Mathias die Hauptrolle spielte. Letzterer war im Jahre 1612, zur Zeit da das Schloß im Bau begriffen war, zum Kaiser gewählt worden.

3. Innenausstattung und Inhalt des Schlosses

So prächtig das Schloß von außen ist, so wenig hervorragend ist es in seiner inneren Einrichtung. Die Führung durch dasselbe erstreckt sich im wesentlichen durch die Gemäldesammlung, die als Provinzgalerie nur aus Wertstücken zweiten Ranges und aus Kopien besteht.

Mehr aus geschichtlichen als künstlerischen Gründen dürften die Zimmer interessieren, in welchen Kaiser Napoleon auf den Feldzügen der Jahre 1806 und 1812 Quartier nahm, ferner die schlichten Arbeitsräume König Ludwigs I., der Aschaffenburg oft mit seiner Anwesenheit beglückte und seines edlen Sohnes Luitpold, des bayerischen Regenten, der das Schloß auf seinen Jagdfahrten zum Spessart regelmäßig besuchte, sowie besonders der Saal der Armenspeisung, in welchem abwechselnd mit den Städten Regensburg und Würzburg alle drei Jahre die Speisung der Stadtarmen stattfindet in Ausübung einer hochherzigen Stiftung König Ludwigs I. zur Erinnerung an den Sieg über Napoleon in der Völkerschlacht bei Leipzig.

Von ungleich höherem Werte, aber nur zu Studienzwecken zugänglich, ist die Schloßbibliothek. Sie ist zunächst eine stets fortergänzte Benützungsbibliothek. Sodann enthält sie die Schätze, welche im Jahre 1792 vor den Franzosen von Mainz nach Aschaffenburg geflüchtet wurden. Diese sind an 24000 Bücherwerke deutscher und französischer Literatur. Die Kleinodien hiervon bilden eine Anzahl Originalhandschriften und Wie-



TURMPORTAL IN ASCHAFFENBURG. — *Text S 146*



PORTAL ZUR KAPELLE DES SCHLOSSES ZU ASCHAFFENBURG

Text S. 149 und 150

gendrucke, deren Wert noch durch großartig künstlerische Zeichnungen und Malereien von Glockendon und anderen Meistern erhöht wird.

Dem kunstliebenden Auge bietet eine kaum auszuschöpfende Fundgrube des Beschauens die vom Kurfürsten Erthal angelegte Kupferstichsammlung mit mehr als 20000 Blättern, eine Galerie aller Meister und ein Werk von unschätzbarem Werte.

B. Die Schloßkapelle

Noch ein Kunstwerk hohen Ranges har[r] des Besuches und eingehender Betrachtung Es ist die Schloßkapelle. In der Westseit[e] der Nordfront zwei Stockwerke umfassen[d] zu ebener Erde eingebaut, tritt sie nach auße[n] nicht viel hervor. Nur die langgezogene[n] Fenster und das herrliche Renaissanceporta[l] das sich an den nordwestlichen Treppentur[m]

anlehnt, kennzeichnen die Anwesenheit des Gotteshauses (Abb. S. 141).

Ein anderer Meister trat hier in Tätigkeit: Hanns Juncker aus Miltenberg. Dieser entstammte einer alten Bildhauerfamilie, deren Mitglieder bedeutende Werke für Würzburg, Aschaffenburg, Hessenthal, Mespelbrunn, Walldürn und andere Orte des Frankenlandes, des Spessarts und Odenwaldes schufen[1]).

I. Das Kapellenportal (Abb. S. 148)

1. Der Aufbau

Der Verfertiger des Kapellenportales suchte sich zunächst der Bauart des gesamten Schlosses anzufügen. Dies zeigen die rechteckigen Untersätze der Säulen, deren jeder mit drei Kartuschen verkleidet ist, das Goldschmiedeornament des Frieses, wie es in gleicher Art an der Hauptfassade zu finden ist, die Voluten und das Ledergeriemsel des Torsturzes, wie sie ähnlich an den Dachgiebeln vorhanden sind, ganz besonders endlich die kreuzweise übereinander gelegten Steinbänder, welche den unteren Teil der Säulen umziehen, eine Eigenart sämtlicher Säulenschäfte des Schlosses.

Von da an aber verließ der Bildhauer Juncker die Bahnen des Architekten Ridinger und trat mit selbständiger Eigenart hervor. Die oberen Teile der vier Säulenschäfte wurden zart kanneliert und ihnen fein ausgearbeitete korinthische Kapitäle aufgesetzt Der jeder Säule gegenüberliegende Wandpilaster ist in gleicher Weise behandelt.

Je ein Säulen- und Pilasterpaar trägt ein zierlich ausgearbeitetes Steingebälk, das von doppelten Perlenschnüren umsäumt ist. Zwischen jedem Pilasterpaar tritt eine Nische in die Wand zurück, oben in eine Muschel auslaufend. Zur Rechten des Portals hat in dieser Nische die Statue des hl. Johannes des Evangelisten, zur Linken die des hl. Johannes des Täufers Aufstellung gefunden zum Ausdrucke des Namens der Kapelle und des Schlosses: Johanniskapelle und Johannisburg. Die beiden Statuen sind mit großem Ausdrucke und reicher Lebendigkeit gearbeitet. Kein Glied an ihnen ist in Ruhe. Alles lebt und schwebt empor.

Die Portaleinfassung wächst aus dem mit Kartuschen verzierten Sockel der Säulen und Pilaster hervor. Wie der Rahmen ein Bild umfaßt, so umschließt sie die Türe, mit den gleichen Perlschnüren wie das Gebälk über den Säulen geziert. Den Abschlußstein bildet eine kräftige Volute, welche in Relief das Antlitz Jesu auf dem Schweißtuche der Veronika zeigt.

Die durch den Bogen entstandenen Zwickel sind mit zwei allerliebsten fliegenden Engelköpfchen belebt. Der gesamte Unterbau des Tores ist durch ein kräftig profiliertes Gesims zusammengehalten, das sich über Tor und Säulenpaare hinzieht und rechts wie links in Segmenten sich fortsetzend die Überleitung zum Portalaufsatze bildet. Dieser besteht in einem eingelassenen Steinrahmen, welcher das Reliefbild der Taufe Christi umschließt. Entsprechend dem Torbogen und dem Säulengebälke ist auch dieser Rahmen mit zwei Perlschnüren geziert.

Abgeschlossen wird das Portal durch zwei Segmentbogen, die den Bogen des Mittelstückes an Profilierung gleichen, in der Linienführung aber flacher gehalten sind und nach beiden Seiten übergreifend das gesamte Portal überdachen. Während die unteren Segmentbogen und das Quergesims von nur einem Eierstab umsäumt sind, haben die oberen Segmentbogen deren je zwei. Über dem Bildrahmen zieht ein Gewinde von Tüchern und Früchten hin. Zu beiden Seiten hängen geraffte Tücher herab. Die Säulen endlich sind mit zwei Stangen flankiert, deren jede zwei Rosetten und einen Vorhang trägt.

Das Portal läuft aus in eine mit einem lebensfrischen Engelsköpfchen geschmückten Volute, die eine Konsole bildet, auf welcher die Statue der gekrönten Madonna mit dem die Weltkugel tragenden Jesukinde thront.

Ist schon die Umrahmung reizvoll, so erreicht die Schönheit des Portales ihre Höhe in den Figuren. Wie die Figuren der beiden Johannes ist die Madonnenstatue sehr lebhaft und ausdrucksvoll gehalten. Was sie von jenen auszeichnet, ist eine größere Ruhe und Würde, sowie eine unübertreffliche Güte im Antlitze der Mutter und des Kindes.

2. Das Taufrelief

Das schönste Kleinod des Portales aber ist das Reliefbild, darstellend die Taufe Jesu (Abb. S. 148). Es ist ein Bild, gezeichnet mit der vollendeten Meisterschaft des Malers und im Steine festgehalten durch den mit der Leichtigkeit des Pinsels geführten Meißel. Gerade

[1]) So fertigte Michael Juncker († 1616) ein Kruzifix am Friedhofe in Würzburg und erhielt den Auftrag für den Heiligblutaltar in Walldürn. Zacharias Juncker vollendete denselben (1620—1626) und arbeitete am Grabmale eines Echter in der Stiftskirche zu Aschaffenburg. Hanns Juncker lieferte für Aschaffenburg im Schlosse das Kapellenportal, den Altar und die Kanzel, in der Stiftskirche den Magdalenenaltar sowie sehr wahrscheinlich die Kanzel, Arbeiten am Hochaltar und die Epitaphien des Kanonikus Weber, des Kurfürsten Theodorich (1606 bis 1608), des Ludwig Reinholdt, Johann von Blumingen und des Bildhauers und Erzgießers Hieronymus Hack aus Aschaffenburg, der zu Juncker im Lehrverhältnis gestanden haben soll (Schultze-Kolbitz, Das Schloß zu Aschaffenburg).

an diesem Werke offenbart der Meister, daß er viel gereist war, viel gesehen und ebenso reichlich gelernt hatte. Italienische Feinheit und niederländische Kraft scheinen sich in diesem Werke die Hand gereicht zu haben.

Die acht dargestellten Personen sind von dem Künstler in die Einheit der Taufhandlung zusammengezogen: Jesus als die Hauptperson die Taufe empfangend, Johannes als Taufspender, die Engel als Taufzeugen in himmlischer Würde hoch erhaben stehend. Die Engel füllen die ganze Höhe des Bildes und überragen so den Heiland und den Täufer. Trotzdem sind sie »dienende« Geister, welche hilfsbereit die Kleider des Heilandes halten. Die Kontrastwirkung, welche so oft im Bilde wiederkehrt, ist auch an ihnen nicht vorübergegangen. Während der eine in voller Gestalt sich zeigt, sind vom anderen nur Haupt und Hände sichtbar, die jedoch vollständig genügen, sein Wesen wie seine Tätigkeit zum Ausdrucke zu bringen. Die linke Seite umfaßt die Gruppe der Zuschauer. Dabei benützte der Künstler die Gelegenheit, die beiden Geschlechter und die verschiedenen menschlichen Lebensalter zur Darstellung zu bringen.

Beachtet man noch die technische Fertigkeit der bildhauerischen Ausführung, so wird man nicht umhin können, dem Meister Hanns Juncker schon wegen dieses Werkes eine mehr als mittelmäßige Bedeutung einzuräumen.

II. Das Innere der Kapelle (Abb. s. Sonderbeilage nach S. 152)

Treten wir in die Kapelle ein und richten den Blick zur Decke, so sind wir überrascht. Nicht eine Decke im Stile der Renaissance, wie sie im Kaisersaale war, im Torbogen des Hauptportales noch zu sehen ist und wohl in allen wichtigen Räumen des Schlosses angebracht worden war, tritt uns entgegen, sondern ein gotisches Netzgewölbe mit schlanken Rippen ruhend auf Konsolen, welche, im Gegensatz zu den gotischen Rippen, deutlich die Zeichen der Renaissance an sich tragen; denn sie sind mit Zahnschnitt und Eierstab geschmückt. Die Verbindung von Gotik und Renaissance ist hier in umgekehrter Weise vollzogen wie an der Universitätskirche in Würzburg. Bei diesem im Jahre 1591 vollendeten Gotteshause behauptete sich die Gotik am Äußeren des Baues, während das Innere ganz im »neuen italienischen Stile« hergestellt wurde. Daß auch dem Meister Ridinger dieser neue italienische Stil geläufig war, beweist die von ihm erbaute und im Jahre 1621 vollendete, gleich neben dem Schlosse stehende Jesuitenkirche zu Aschaffenburg, die erste vollständige Renaissancekirche der Stadt Aschaffenburg und des Mainzer Landes.

Bei der Schloßkapelle werden also wahrscheinlich Sonderwünsche, etwa des Bauherrn, mitgewirkt haben, mit welchen Ridinger zu rechnen hatte und wir werden nicht fehlgehen, wenn wir als Quelle dieser Wünsche die Maria-Schnee-Kapelle der Stiftskirche ansprechen, welche der große Mainzer Kurfürst Albrecht von Brandenburg 100 Jahre vorher hatte erbauen lassen, und deren schöne Deckenlinien dem Kurfürsten Schweikard als besonders anheimelnd und zur Andacht stimmend erscheinen mochten.

Außer dieser Decke hat die Kapelle von Ridinger wenig konstruktive Ausgestaltung erhalten. Sie ist ein länglicher, viereckiger Raum, der sich, wie erwähnt, durch zwei Stockwerke erstreckt.

Im Innern erlitt der Kapellenraum Veränderungen durch den Kurfürsten Erthal. Dieser ließ die westliche Empore einbauen, welche sich auf vier von drei Bogen überspannten Pfeilern erhebt. Verhängnisvoller für die Kapelle wurde der Umbau an der Ostwand. Hier war ursprünglich eine Empore für die Sänger und Kirchenmusiker. Von der Rückwand derselben grüßte der hl. Martin hoch zu Rosse hinter dem Altar hervor in die Kapelle herab. Erthal ließ hart hinter dem Altare eine Mauer bis zur Decke emporführen. Dadurch wurde nicht nur das nunmehr zwecklose Emporengeländer unverständlich, sondern es wurde auch das Gewölbe verstümmelt und das Bild des hl. Martin wie der ganze Emporenraum den Blicken des Kapellenbesuchers entzogen und in dem nun zur Rumpelkammer umgewandelten Raume durch Nachlässigkeit und Gewalt zerstört.

III. Der Altar (Abb. s. Sonderbeilage)

Ein Meisterwerk der Renaissance ist der Altar. Reich ist er hinsichtlich des verwendeten Materials; nur Marmor und Alabaster sind zu sehen. Reicher noch ist er an Bildhauerarbeit in Figuren und Dekoration. Auf kräftigem, bis zur Höhe der Altarplatte reichendem Sockel ruhend, steigt der Aufbau in fünf Abteilungen bis zur Decke der Kapelle empor. Der Form nach ist er ein Renaissancewerk; in seinem Inhalte zeigt er die Mannigfaltigkeit eines reichen aufgeschlagenen gotischen Flügelaltares. Dadurch ward er ein interessantes Bindeglied zwischen Gotik und Renaissance.

1. Das Thema

Das Thema, welches Meister Juncker hier zu lösen hatte, war das Erlösungswerk



DECKENSTUKKATUR IM TORBOGEN DES SCHLOSSES ZU ASCHAFFENBURG
Text S. 145

des Heilandes. In 10 kleinen und 2 großen Reliefbildern ist er seiner Aufgabe Herr geworden. Die 10 kleinen Reliefs sind Schöpfungen der Kleinkunst, vergleichbar den in karrarischem Marmor festgehaltenen Zeichnungen der Brüder Abel und ihres Nachfolgers Colin am Sarkophage Kaiser Maximilians I. zu Innsbruck.

Die Darstellungen sind links unten beginnend: Das Abendmahl, Jesus am Ölberg, Verrat des Judas, Jesus vor Kaiphas, Jesus vor Pilatus, Geißelung, Dornenkrönung, Verurteilung, Kreuztragung. Von hier geht die Handlung in die Mitte des Altares zur Kreuzigung. Das letzte kleine Reliefbild rechts unten zeigt sodann die Grablegung. In ein längliches Medaillon gefaßt erscheint über der Kreuzigung als Vollendung des Ganzen die Auferstehung.

Auf den Hintergründen der einzelnen Bilder wechseln wilde Naturdarstellungen mit den reizvollen Sälen, Säulen und Pilastern hocheleganter Renaissance ab.

Die Kreuzigungsgruppe selbst bringt das »Vollbracht« in ergreifender Weise zum Ausdruck. Leblos hängt der Leib Jesu am Kreuze. Man hat den Eindruck, als sei soeben das Haupt im Tode herabgesunken. Verzweiflungsvoll wendet sich der linke Räuber vom Heiland ab. Voll Vertrauen schaut der rechte Schächer zum Kreuze hin. Schmerzdurchbebt stehen Johannes und die heiligen Frauen im Vordergrunde. Etwas im Schatten neben Johannes stehend tritt der Soldat aus der Menge des Volkes hervor und schickt sich an zum Lanzenstiche. Auf der andern Seite leiten zwei Männer von drei Frauen weg zum Hintergrunde über. Der eine ist Nikodemus, der Gläubige aus der Judenwelt. Scharf blickt er zum Heiland auf. Wir können an seinem Gesichte lesen, wie an seinem Geiste nochmals alles vorüberzieht, was er mit diesem Jesus von Nazareth erlebte, angefangen von der Nacht, da sie das erstemal beisammen waren, bis zur jetzigen Nacht des Todes, die über Jesus herabgesunken ist. Ebenso fest schaut die andere Mannesfigur zu Jesus empor. Es ist der Hauptmann Longinus, der Vertre

ter des sich bekehrenden Heidentums. Sein Auge scheint sich im Geheimnis des gebrochenen Auges Jesu zu verlieren und es ist, als öffnete sich sein Mund zu dem glaubensstarken Bekenntnisse: »Wahrlich, dieser war Gottes Sohn.«

2. Die Ausstattung

Bei der Komposition des Altaraufbaues galt es, die vielen plastischen Darstellungen zu einer gut abgewogenen Gesamtwirkung zu vereinigen. Das gelang trefflich durch ein mehrere Stockwerke umfassendes System von Säulen, Nischen und Voluten, das mit allerlei Figuren, Symbolen, Wappen und Blumengewinden belebt und geschmückt wurde.

a) Das Wappen

Beginnen wir von oben. Da ist das Wappen des Kurfürsten, gefüllt von den Mainzer Rädern und den Kronen Schweikards, überragt von der kreuzbekrönten Bischofsmütze, dem an das Rad gelehnten Stabe und dem Kronberger Pinienzapfen. Rechts und links ruhen auf eleganten Voluten zwei Engel. Der eine schreibt mit der Rechten. Er zeichnet die Verdienste des Kurfürsten auf, während die Linke, die sich zum Himmel erhebt, die Vergeltung der vollbrachten guten Werke verkündet. Er ist zugleich das Symbol des tätigen Lebens oder der Arbeitsamkeit.

Sein Nachbar weist mit der linken Hand hinunter auf das Kreuz, die Quelle des Segens. Der rechte Arm zeigt zum Himmel hinauf, andeutend, daß nun nach vollbrachter Erlösung die Himmelspforte wieder geöffnet ist. Er ist das Sinnbild des beschaulichen Lebens oder der Frömmigkeit. Zu beiden Seiten der Engel stehen zwei Urnen. Es sind aber nicht kalte Aschenurnen des späteren Empirestiles oder einer andachtslosen Leichenverbrennungszeit, sondern mächtige Weihrauchwolken quillen aus ihnen auf als lebensvolle Illustration des Kirchenliedes:

»Empor wie Weihrauch steige des Opfers Duft zu Dir,
Dein Antlitz huldvoll neige zu uns sich für und für.«

b) Das Auferstehungsmedaillon

Die zweite Abteilung umfaßt als Mittelstück das Medaillon der Auferstehung. Engel und Heilige umgeben es: Der eine Engel hält das Kreuz, der andere die Geißelsäule. Nicht als Leidenswerkzeuge, sondern als Siegestrophäen zeigen sie diese Hilfsmittel der Erlösung gleichsam vom Himmel hernieder. Rechts und links folgen die beiden Johannes, die Patrone des Schlosses und der Kapelle. Mit der Linken das Kreuz haltend und mit der Rechten auf das vollbrachte Erlösungswerk hinunterweisend, scheint der Täufer zu rufen: »Seht da das Lamm Gottes, das hinwegnimmt die Sünden der Welt«, während der Evangelist auf den Kelch blickt, aus dem die Schlange des Todes entweicht, um der im Opfertode Jesu entsprungenen Quelle des Lebens Raum zu geben. Engel und Heilige stehen auf Konsolen, die mit Engelköpfchen geschmückt sind. Die Überleitung zwischen ihnen wird vollzogen durch zwei Volutenpaare und zwei kleine Cherubim. Da die Engel auf kleineren Postamenten stehen als die beiden Johannes, auch in der Figur etwas kleiner gehalten sind, entstand über ihren Häuptern ein leerer Raum; der Künstler füllte ihn mit zwei Engelköpfchen aus. Doch diese dienen nicht nur als Füllung, sondern haben auch ein Gesims zu tragen, von dem ein Kämpfer wieder zu dem gemeinsamen Obergesims emporführt. Die Wirkung des Fliegenden und Freischwebenden wird noch erhöht durch die Muscheln und Nischen hinter den beiden großen Engeln, wodurch die kleinen Engelköpfchen als völlig freischwebend erscheinen. Noch bot die Rückwand des Medaillons vier leere Eckflächen. Sie wurden oben mit aufsitzenden Engelein, unten mit angehängten Fruchtgewinden gefüllt. Das Medaillon selbst ist nirgends gestützt, getragen oder angeheftet. Der auferstehende und emporsteigende Heiland zieht und trägt es empor. Die Überleitung nach oben bildet ein freischwebendes Engelsköpfchen. Der Zwischenraum nach unten ist durch bandartiges Volutengeraffe ausgefüllt.

c) Der Name Jesu

In die dritte Abteilung herniedersteigend ge wahrt das Auge zwei Engel. Sie halten ei Schild, das den Namenszug, das Kreuz un die drei Leidensnägel zeigt, umgeben von Strah len des Feuers und der Liebe. Sinnend blick ein kleines Engelsantlitz auf dieses Zeiche nieder. Es ist die bildliche Darstellung de Kreuzespredigt Petri nach der Heilung de Lahmgeborenen: »So sei euch und dem ganzen Volke kund: Durch den Namen unsere Herrn Jesu Christi, des Nazareners, den ih gekreuzigt habt, den Gott von den Toten au erweckte, durch ihn steht dieser gesund vo euch. Dieser ist der Stein, der von euch Ba leuten verworfen wurde. Er ist zum Ecksteı geworden. Und es ist in keinem anderen Hei denn es ist kein anderer Name unter de Himmel den Menschen gegeben, in dem w



ALTAR IN DER KAPELLE DES SCHLOSSES ZU ASCHAFFENBURG



selig werden sollten.« (Apg. 4, 10—12.) Welch gute Unterweisung und welch tiefe Frömmigkeit spricht doch aus der Anbringung dieses Namenszuges Jesu zwischen Kreuzigung und Auferstehung. Zugleich füllen die Engel wieder den Raum zwischen der Kreuzigungsgruppe und dem durchlaufenden Quergesimse. Sie schweben als freifliegende Geister in der Luft. Deshalb drücken sie nicht auf die Voluten zu ihren Füßen. Ganz leicht schnellen diese beiden empor. Sie sind nur zum Schmucke da, ebenso wie der Schlußstein in ihrer Mitte, der nichts zu tragen hat und deshalb in einen wunderzarten, freischwebenden Frauenkopf umgearbeitet ist.

d) Die Kreuzigung und e) der Tabernakel

Die nächste Abteilung im Mittelstreifen bildet die Kreuzigungsgruppe, die fünfte und letzte der Tabernakel[1]). Auch zwischen ihnen fehlt die Verbindung nicht. Wie der senkrechte Balken des Kreuzes oben umsäumt wird von einem gerafften Tuche, das die Kreuzesinschrift trägt, so wird der Fuß des Kreuzes verdeckt von dem Pelikan, der sich über dem Tabernakel erhebt, gerade seine Brust öffnend, um sein Blut für die Jungen hinzugeben, als sprechendes Sinnbild für den Heiland, dessen Brust gerade auch geöffnet wird, damit noch der letzte Blutstropfen für die Seinen dahingegeben werde. Neben dem Tabernakel halten zwei Engel das Zelttuch empor.

3. Die Wirkung des Mittelstückes

Interessant ist es, das Auge in der Mittellinie nochmals von unten nach oben gleiten zu lassen. Da erscheint unten das Altarkreuz aus Elfenbein vor der Nische des Tabernakels, sodann das Tabernakeldach, der Pelikan, das große Kruzifix, die Kreuzesinschrift, der Frauenkopf, der Name Jesu, eine übergreifende Volute, das Auferstehungsmedaillon, das Engelsköpfchen, abermals ein Verbindungsstreifen und endlich das Wappen mit der Bischofsmütze und dem Kreuze. Das Ganze eine einheitliche, abwechslungsreiche, reich gegliederte, symmetrisch abgeteilte, eng verflochtene Linie.

Nicht minder wohltuend wirken die beiden Wellenlinien, welche die Mittellinie begleiten und das Mittelstück vom übrigen Altare abtrennen. Sie beginnen bei den beiden Engeln am Tabernakel konkav ausgebeugt, steigen durch zwei kleine Konsolen mit Engelköpfchen zu Johannes und Maria über, in deren Körper sie im Gegensatze zu den Tabernakelengeln eine konvexe Form annehmen, schreiten in unruhiger Zerknitterung über die schmerzdurchzuckten Leiber der beiden Schächer hin, fließen in himmlischer Ruhe in die beiden Engel über, die in Trapezform sich zueinander neigen. Sodann erheben sie sich senkrecht weiter je einen Pilaster durchlaufend, der von den Trophäenengeln mit den Engelköpfchen an Konsol und Kapitäl und dem aufgesetzten Kämpfer verziert und zum großen Teil verdeckt wird, aber genau in seiner Mitte die von unten auf verfolgte Linie weiterleitet. Sie bilden in Unter- und Oberschenkel der beiden auf den Voluten sitzenden Engel je ein gleichseitiges Dreieck und mit Brust und Haupt der Engel zwei Rechtecksseiten, die in die Dachbekrönung des Wappens ausklingen und den Punkt andeuten, wo sie zusammenstoßen müßten, wenn das Dach nicht durchbrochen wäre.

Man beachte ferner, wie die einzelnen Figuren, welche von diesen beiden Linien durchlaufen werden, ihre Häupter halten. Die Engel beim Tabernakel, beim Namen Jesu und bei der Auferstehung blicken sämtlich abwärts, das erste Paar mit auswärts gesenkten Häuptern, das zweite geradeaus vorwärts geneigt, das dritte mit den Häuptern nach einwärts gebogen. Die beiden obersten Engel, denen als Wechselpunkte die Häupter Mariens und des hl. Johannes entsprechen, wechseln mit der Haltung ihrer Häupter und zwar so, daß der schreibende Engel und Maria, sowie der andere Engel und Johannes sich anblicken müßten, wenn die Engel herniederschwebten. Denkt man sich diese vier Häupter durch zwei Diagonalen verbunden, so schneiden sich diese Linien genau in der Volute über dem Namen Jesu, welche die beiden oberen Teile mit den drei unteren verbindet, während das durch sie hindurchlaufende starke Gesims den ganzen Altaraufbau im Verhältnis des goldenen Schnittes teilt[1]). Die Beobachtung und Durchführung aller dieser Gesetze sind die Grundlagen der am ganzen Altare so wohltuend empfundenen Symmetrie und Harmonie und des Überganges von der eigenmächtigen Individualität der Gotik zum sorgfältig eingehaltenen Ebenmaße der Renaissance.

4. Die Beigaben

a) Der konstruktive Ausbau und seine Dekorierung

Was am Altare nun noch kommt, ist

[1]) Der jetzige Tabernakel ist erst vor wenigen Jahren eingesetzt. Der erste wurde 1618 von dem Hofschreiner Jörg Kayser gefertigt. (Schultze-Kolbitz S. 110.)

[1]) Ähnlich ist es mit dem Kreuzesnagel an den Füßen Jesu. Er ist der Diagonalpunkt zwischen den Häuptern der unteren Postamentengelchen und der Engel auf den äußeren Voluten in der dritten Abteilung des Altares.

Schmuck und Beigabe. Fünf Abteilungen hat der Altar in aufsteigender Richtung, fünf ebenfalls in wagrechter Linie. Die Kreuzigungsgruppe bildet in beiden Reihen das Mittelstück. Zwei korinthische Prachtsäulen trennen das Hauptwerk des Altares von dem Beiwerke. Sie stehen auf hohen Postamenten, die mit zwei betenden Engelkindern geschmückt sind. Man betrachte deren korrespondierende Körperhaltung. Auswärts gebogen sind ihre betenden Händchen, einwärts die Hüfte und das Haupt. Dabei schaut das eine nieder auf den Altar, das andere blickt hinaus zum Volke, dieses einladend zur Betrachtung des Altares und zur andächtigen Teilnahme am Opfer. Gerade diese scheinbare Kleinigkeit ist künstlerisch wichtig. Alles am Altare ist mit der Altarhandlung beschäftigt. Nur dies eine Engelein blickt aus dem Bilde heraus. Es bildet eben die Überleitung zwischen Bild und Beschauer.

Auf den beiden Säulen ruht ein breiter Fries. Seine glatten Flächen, sowie die runden, glatten Säulenschäfte, die weder kanneliert noch am Fuße verkleidet sind, bilden den Gegensatz und gleichsam die unbeschriebenen Rahmen und Buchdeckel zu den reichbeschriebenen Tafeln der Reliefbilder. Nur ein ganz kleines Engelköpfchen setzt die Pracht des korinthischen Kapitäls nach oben fort. Durch einen kurzen, glatt profilierten Kämpfer vom Säulenkapitäl getrennt, verdeckt es das Bindeglied, das einen neuen schmalen Kämpfer mit aufgelegter, vorstehender Plinthe trägt. Auf dieser wiederum erhebt sich ein Postamentchen, das einem Engelkind als Stehplatz dient. Die klare Farbenwirkung von weißem Alabaster und rotem Marmor drückt sich wie am ganzen Altare, so besonders in dieser Linie deutlich und scharf aus.

Den beiden großen Säulen entsprechen zwei verjüngte Säulchen in fast nur halber Höhe. Ihre Postamente sind unverkleidet, weil sie schon durch sich selbst dekorativ wirken und ein weiteres Ornament hier durch Überladung schaden würde.

Sie haben wenig zu tragen. Nur das auslaufende Gesims stützt sich auf sie auf, während die großen Säulen bis zu den beiden Johannesfiguren empor belastet sind. Wegen der verschiedenen Traglast sind auch die Kämpfer der großen und kleinen Säulen verschieden gearbeitet: dort dick und robust, ein wirkliches Arbeitsstück, hier schlank und zierlich, ein graziöser Frauenkopf, dem man keine schwere Last mehr aufzubürden wagt.

Die Gesimsstücke biegen rechts und links zu Bogenkappen um. Auf diesen ruhen Engel, jeder in der linken Hand ein dickes Fruchtgewinde haltend, das mit dem anderen Ende an eine Volute geknüpft ist und zur Verdeckung eines Hohlraumes dient. Dem gleichen Zwecke dienen zwei nach der Mittellinie des Altars schauende kleine Cherubim. An der Umbiegungsstelle schauen zwei freischwebende Karyatiden in den Kirchenraum hernieder. Wie endlich über den starken Säulen ein Engelsköpfchen, so ist über den kleinen Säulen am Friese ein zierliches Frauenköpfchen angebracht.

b) Die beiden Nischenfiguren

In die beiden von dem großen und kleinen Säulenpaar umkränzten Nischen stellte der Künstler zwei Statuen in fast Lebensgröße. Es ist der hl. Martin, der Patron des Bistums und des Mainzer Kurfürstenschlosses, und Schweikard selbst, der Bewohner des Mainzer und Erbauer des Aschaffenburger Schlosses. Nicht Verehrung heischend als Heiliger, sondern, wie so oft die Stifter von Bildern auf ihrem Bilde, so steht auch er am Rande dieses gemeißelten Bildes, sein Werk, das Schloß von Aschaffenburg, in der Hand, um es und sich selbst dem Schutze des Gekreuzigten zu empfehlen. In vorzüglicher Weise ist durch die beiden Statuen noch ein Nebenthema gelöst: die geistliche und weltliche Macht des Mainzer Kurfürsten, hier im Bischofe Schweikard, dort im Ritter Martin, beide im vollen Staatsgewande des geistlichen und weltlichen Standes.

Die beiden Statuen sind schwer. Darum bedürfen sie einer starken Fußplatte und eine festen Unterlage. Um nicht der Plumphei zu verfallen, sind die Sockeln zweigeteilt, wo durch zugleich wieder eine vermehrte Licht wirkung zwischen hell und dunkel erreicht ist

Damit war der Altar vollendet. Der Ziera unter den beiden großen Figuren dient nu noch als Füllwerk und als Gegenstück zu den Fruchtgewinden oberhalb der beide Bischöfe.

5. Gesamtüberblick

Nahezu 150 Personen zum größten Teil in voller Körperdarstellung sind auf dem A tare zur Ausführung gebracht. Beachten wi die verschiedenen Seelenstimmungen vo Schmerz, Angst, Trauer, Mitleid, Roheit, An dacht, Freude, Jubel, welche der Meister de Antlitzen seiner Figuren aufgeprägt hat, s wird sich die Überzeugung Bahn breche daß Hanns Juncker hier ein Werk von gr ßer Vortrefflichkeit geschaffen hat.



KANZEL DER SCHLOSSKIRCHE IN ASCHAFFENBURG

Text nebenan

IV. Die Kanzel
(Abb. nebenan)

Kostbarkeit des Materials und Größe der Kunst streiten um die Palme bei Bewertung der Kanzel. Auf weichem Tuff heben sich die Figuren aus Alabaster und die Zierschilder aus Marmor ab. Moses, David, Salomon schmükken als Helden und Sänger des Alten Bundes den Sockel. Jesus mit Petrus und Paulus und die Evangelisten gliedern die Wandung, die in malerisch ausgearbeiteten Reliefs die lateinischen Kirchenväter zeigt. Engelköpfchen leiten die Gliederung nach oben wie nach unten fort, während ein reiches Fruchtgewinde an der Rundung und zwei zierliche Stabbänder an der Brüstung das Ganze umschlingen. Wo noch wie am Fuße des Sockels oder bei der Wandung der Treppe freie Flächen blieben, quellen Kartuschen, Fruchtgewinde und Engel (als Köpfchen, Putto und Karyatide) hervor. Ist schon unten alles Leben und Leichtigkeit, so scheint vollends der Kanzeldeckel, den ein fliegender Adler hält, frei in der Luft zu schweben. Drei fensterartige Durchbrechungen, in denen früchtetragende Putten stehen, lassen die Innenwölbung sichtbar werden. Wie Kameen fügen sich die feingeschnittenen Reliefbilder ein. Sie zeigen in herrlicher Formvollendung die drei größten Prediger: Johannes in der Wüste, Jesus unter seinen Jüngern und Paulus auf dem Areopag.

Trotz der Reichhaltigkeit und Mannigfaltigkeit bildet die Kanzel ein geschlossenes Ganzes, wo-

bei die Kugelform des Bodens und des Deckelkernes sowie die um so weiter oben desto ununterbrochener laufenden Querbänder als zusammenhaltende Bindungen dienen.

Über die Kosten ist nur eine Teilrechnung vorhanden. Sie lautet: »Von dem Gang uff die Kantzel mit Bildtwerk zu ververtigen und den Altar zu säubern[1]) dem Hanns Junckern Bildhawer allhier 195 Gulden 5 Batzen.« Mehr noch als durch die Treppenwandung hat sich der Künstler durch das Gesamtwerk reichen Lohn an Geld und Anerkennung verdient.

[1]) Der Altar war beim Malen der Kapelle bespritzt worden.

Schluß

Beim Austritte aus dem Schlosse gleitet das Auge nochmals über die langen Flanken von weichgetöntem Sandsteine und empfängt vom Gesamteindrucke Ruhe nach der Betrachtung des reichhaltigen Kapelleninnern. Doch durch den dortigen Reichtum wie durch die äußere Einfachheit ziehen sich Ebenmaß und Anmut und legen beredtes Zeugnis ab von der Schaffenskunst der Meister Ridinger und Juncker wie von der Schaffensfreude des Bauherrn der Johannisburg, des Kurfürsten Johann Schweikard von Cronberg, der sich und die beiden Meister durch den Schloßbau dem Gedenken ferner Jahrhunderte überlieferte.

MARIÄ HIMMELFAHRT VON XAVER DIETRICH

(Vgl. erste Sonderbeilage und Abb. S. 157—166)

Eine der schwierigsten Aufgaben, vor die heute ein Maler treten kann, bildet die Darstellung der Himmelfahrt Mariä, eine Aufgabe, die trotz der höchsten Anforderungen, die sie stellt, schon vor Jahrhunderten bewunderungswürdige und, wie es scheint, kaum übertreffbare Lösungen gefunden hat. Nur ein Meister von hervorragendster Tüchtigkeit und erhabenem Schwung darf sich ungestraft an diesen Gegenstand wagen, darf ohne frevelhaft zu erscheinen, mit Tizian, mit Rubens und anderen hochbegabten Barockmalern in einen Wettstreit eintreten, in der Hoffnung, mit einer neuen kraft- und seelenvollen Lösung die Kunstwelt in Erstaunen zu setzen.

Durch einen Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen zu einem Hochaltarblatt der in Spätbarock erbauten und ausgestatteten ehemaligen Klosterkirche zu Neustift bei Freising spornte die bayerische Staatsregierung im Jahre 1911 eine ansehnliche Zahl der tüchtigsten Maler an, dem Problem der Darstellung der Himmelfahrt Mariä ihre beste Künstlerkraft zu widmen. Unter ihnen ging der Münchener Xaver Dietrich (geboren in Bernhardsweiler i. Els.) als Sieger im geistigen Wettkampf hervor. Er vollendete das Werk, das gewaltige Ausmaße besitzt, im Jahre 1915. Unsere Abbildung konnte nicht nach dem fertigen Bilde hergestellt werden, sondern gibt den zweiten Vorentwurf wieder und die auf S. 157 bis 166 abgebildeten Studien mögen im Beschauer einige Vorstellung von dem hinreißenden Können und künstlerischen Ernst des Meisters vermitteln.

Der Gedankenkreis war dem Künstler durch die Überlieferung über den Vorgang der Aufnahme Mariä in den Himmel und über den Anteil der Apostel an ihr gegeben. Die großen Leitlinien für die Komposition waren durch die Ausmaße des Bildes, die Bauart des Altares und den Charakter des Kircheninnern vorgezeichnet. Wir sehen im oberen Teile den Himmel sich herniedersenken, während sich die von Himmelsboten belebten schweren Erdenwolken zu den lichten Höhen hinaufschieben. Dazwischen schwebt Maria in großartiger Haltung empor; ihr königlich würde- und anmutvoller Leib hat die der Sterblichkeit anhaftende Schwere abgestreift und ihre von reinsten Harmonien durchdrungene Seele jauchzt auf in Gott ihrem Heilande, den sie zu schauen anfängt. Währenddessen sind die an ihrem leeren Grabe Weilenden noch allen irdischen Unruhen preisgegeben: Staunen, Nachdenken, Verlas- senheit und Wehmut, stürmische Sehnsucht geht durch ihre Reihen und drückt sich j nach dem Temperament des einzelnen in ihrem Verhalten aus. Mit vollendetem Ge schick hat der Künstler die obere und untere Gruppe abgesondert und doch zu einem ge schlossenen Aufbau verbunden, wobei er den Obersten der Apostel eine wichtige Aufgabe für den Ausgleich der Massen und der see lischen Stimmungen zuwies. Der Geist de kirchlichen und monumentalen Andachtsbil des wird strenge festgehalten, unter Einsat aller künstlerischen Möglichkeiten, die unse rer Zeit auf der Grundlage der großartige Leistungen der Vergangenheit und manche Fortschritte der Gegenwart zu Gebote stehen



XAVER DIETRICH STUDIENZEICHNUNG ZUR HL. JUNGFRAU
Für das Mariä-Himmelfahrts-Bild in Neustift. — *Text S. 156—158*

[N]irgends stört ein ausgesprochenes Zuviel, [i]n allem herrscht Harmonie, weihevolle und [e]dle Feierlichkeit. Erinnern wir uns an das [M]ariä-Himmelfahrts-Bild des Perugino von [1]506. Dort steht Maria noch unfrei und wie [i]n Hintergrund befestigt vor einer steifen [M]andorla auf schwächlichen Wölklein, an [d]enen schematisch verteilte Engelköpfchen [h]aften, während in der scharf gesonderten unteren Zone die Apostel in zwei ungegliederten Gruppen mit eintöniger Haltung ohne den Versuch einer persönlichen Temperamentsäußerung dieselben verzückten Mienen annehmen wie die Hauptfigur, deren Umgebung in unfreier Symmetrie aufgeteilt ist. Da zieht noch nicht ein starker künstlerischer Wille durch Linie, Lichtführung und Farbe die nebeneinandergereihten Teile zu innerer



XAVER DIETRICH — STUDIENZEICHNUNG ZUM HL. PETRUS

Für das Mariä-Himmelfahrts-Bild. Vgl. 1. Sonderbeilage

Gebundenheit zusammen. Nur 12 Jahre später entstand in Venedig Tizians herrliche Assunta, groß im Gedanken und frei in der Gruppierung, unerschöpflich an Schönheiten der Farbe, des Lichtes, der Modellierung. Hochaufgerichtet und die wunderbare Leibesgestalt in Sehnsucht nach der Umarmung Gottvaters emporstreckend, hebt sich Maria in einer stürmischen Wirbellinie, die erst durch die Ruhe des Vaters zum Ausgleich gelang zu den lichten Höhen. Rubens läßt in se nen Himmelfahrtsbildern Maria in Wolke ballen halb schwebend, halb sitzend und le nend in einer mehr oder minder kurvenar gen Seitenbewegung emporgehoben werde Dieselbe Auffassung pflegen die Barockmal festzuhalten. Bei Dietrich hebt sich die Ve klärte in schlichter, würdevoller stehend

Haltung durch eine geistige Kraft aufwärts, ohne Ungestüm, aber in seligster Erwartung. Der Künstler verzichtet taktvoll auf das im Barock beliebte Motiv, wonach Engelscharen unter sichtlicher physischer Anstrengung die hilflos ihnen preisgegebene Fürstin der Engel in die Höhe schleppen. Den Trägern des wallenden Königin- und Schutzmantels teilt er das Amt himmlischer Ehrenbegleitung zu, und nebenbei erfüllen sie die weitere, künstlerisch-formale Aufgabe, der schwebenden Hauptfigur festen Halt und der ganzen oberen Partie feierliche Pracht zu verleihen und sie mit den zwei unteren Gruppen in wohltuendes Gleichgewicht zu bringen, so daß aus der Dreiheit sich die Einheit ergibt.

Bei dem Reichtum der Tonwerte von Licht und Dunkel vermißt man auf unserer Schwarzweißabbildung die Farbe kaum. Man fühlt das festliche Wallen des goldigen Gewandes der Madonna und das frohe Gewoge des dunkelblauen Mantels inmitten kühleren Lichtes des Luftraums und der Wolken, man spürt die Symphonie der Farben, die von dem in Gewölke ruhenden Engel zum Jüngerkollegium herniederrauscht.

Zu bedauern ist nur, daß der Aufstellungsort dem Vollgenuß des bedeutsamen Werkes Abbruch tut.

S. Staudhamer



XAVER DIETRICH HANDSTUDIE ZUR MADONNA
Für das Mariä-Himmelfahrts-Bild

PAUL WEBER
LANDSCHAFTSMALER

(geb. 19. Januar 1823 zu Darmstadt, gest. 12. Oktober 1916 in München)

Ein trotz aller Bescheidenheit und Zurückhaltung doch sehr anziehender Lebenslauf! Paul Weber war gleich schon hochgeboren, da er als Sohn eines meisterlichen Musikers im obersten Gemach eines Kirchturms in Darmstadt zur Welt kam. Man mag unwillkürlich an Achim von Arnims Erzählungen oder eine Novelle W. H. Riehls und Max Eyths phantastischen »Schneider von Ulm« denken. Jedenfalls lagen Bergstraße und Odenwald nahe und öffneten sein Auge der Landschaft. Der Zufall führte ihn rechtzeitig zu August Lucas (1801—1863), der ehedem die Unterweisung von Josef Anton Koch genossen, dann kam er 1870 zu Frankfurt in Jakob Beckers (1810—72) romantische Atmosphäre. Sein erstes Bild, ein »Mondaufgang im Eichenwald« zeigte Lessings Einfluß. Dann zog ihn Rottmanns Ruf nach München. Hier blühte ihm 1846 das Glück, als Reisebegleiter des Grafen Pallavicini, im Gefolge des Prinzen Luitpold, dessen Orientfahrt mitmachen zu dürfen, wovon er herrliche Studienausbeute mitbrachte. Das böse Jahr 1848 führte ihn erst nach Antwerpen, um sich im Porträtmalen auszubilden und dann, mit seiner jungen Frau, auf gut Glück nach Philadelphia, wo seine vielseitigen Bilder bald so viel Beifall fanden, daß ihr Urheber ein »gemachter Mann« wurde und erst nach einem Dezennium, über das ihm gleichfalls günstige Schottland und Frankreich in sein heimatliches Darmstadt zurückkehrte. Auch hier setzte er sich noch nicht zur Ruhe, sondern jüngte sich durch zahllose Ausflüge nach der Schweiz, Italien und Österreich, wobei seine Erzeugnisse immer noch einen starken Zug nach Amerika fanden, auch nach seiner 1871 erfolgten Ansiedelung zu München, wo ihn Gsell-Fels für die Prachtwerke über die Schweiz (1875) und Italien stark in Anspruch nahm, obwohl Webers Vielseitigkeit auch der naheliegenden altbayerischen Landschaft die innigste Aufmerksamkeit zuwendete. Stetes Wandern hielt das Auge und die schnell ausführende Hand frisch. Da sein fein empfänglicher Sinn die Natur immer als Kunstwerk erfaßte, so machten, wie bei dem ihm so vielfach verwandten Willroider-Brüderpaar, alle seine »Studien« schon den Eindruck fertiger Bilder: Ein echter Dich-



XAVER DIETRICH KOPF DES HL. PETRUS
Studie zum Mariä-Himmelfahrts-Bild in Neustift

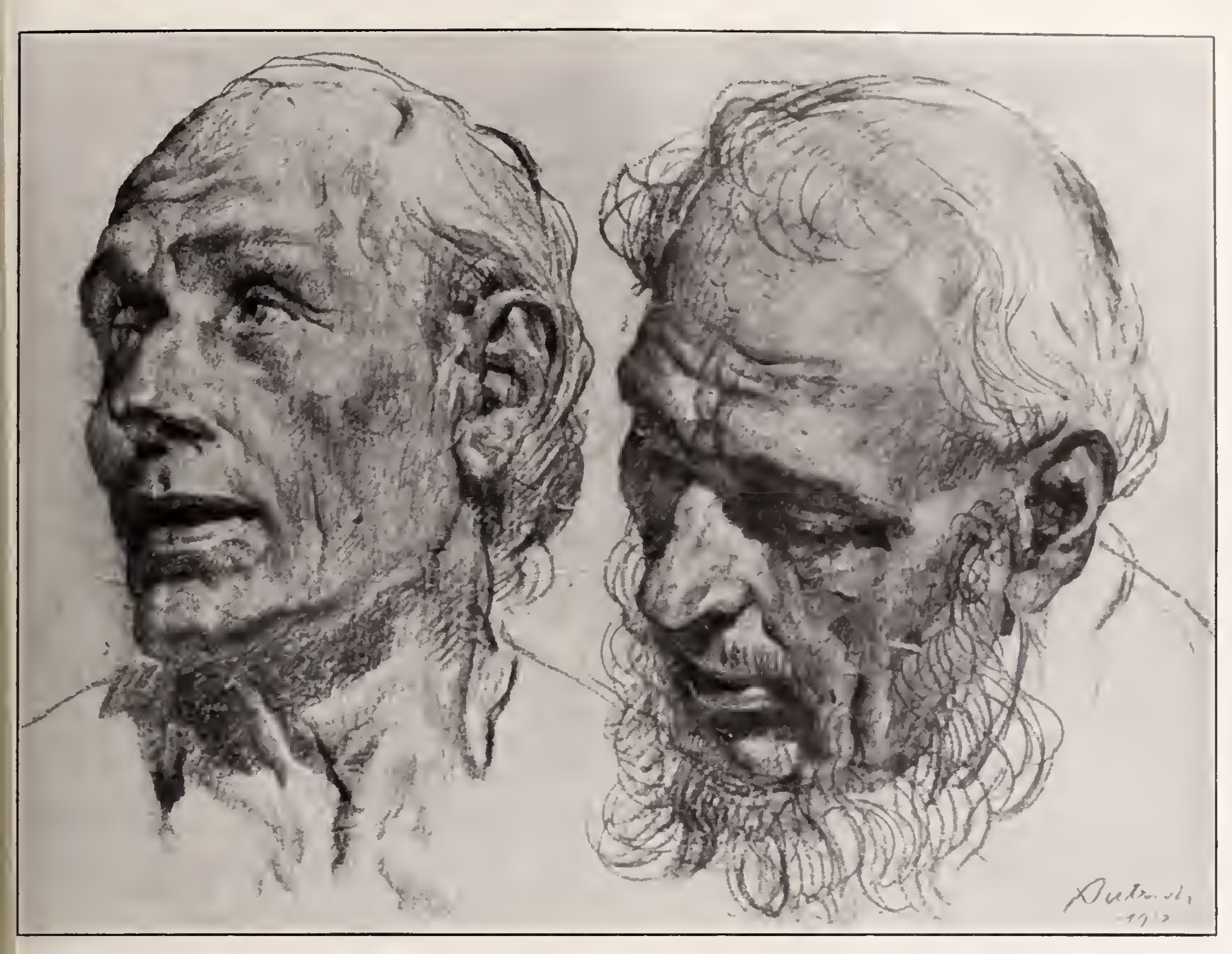
ter in Farben! Während das leidige Pleinair nur das nüchternste Abschreiben übt, fern von jedem melodischen Wohllaut von Farbe und Linien, wogegen diese neue Methode mit erblicher Krankheit belastet scheint. Da müßte auch rhachitische Belastung und Tuberkulose zum Kunstwerk adeln. Es wäre überhaupt nützlich, öfter der Sängerworte Platens zu gedenken:

Auch das Beste, was ihr bildet, ist ein ewiger Versuch,
Nur wenn Kunst es adelt, bleibt es stereotyp im Zeitenbuch.
Weltgeheimnis ist die Schönheit, das uns lockt in Bild und Wort,
Wollt ihr sie dem Leben rauben, zieht mit ihr die Liebe fort:
Was noch atmet, zuckt und schaudert, alles sinkt in Nacht und Graus,
Und des Himmels Lampen löschen mit dem letzten Dichter aus!

Nicht viele haben die Poesie des Waldes tiefer gefühlt und zum Ausdruck gebracht als Paul Weber: Wie man über die vorgelagerten Ebenen den Lerchenjubel zu hören glaubt, atmet man auch den würzigen Duft unserer Buchenhaine; das tiefste Gemüt pocht überall heraus und läßt jedes Herz höher schlagen. Sparsam staffierend mit wenigen Kindern, Hirten und Tieren achtet er, den Haupteindruck fest zusammenhaltend, sorgsam darauf, den Beschauer nicht zu zerstreuen.

Von seinen Inkunabeln hat sich wenig erhalten, auch aus der transatlantischen Zeit ist nur einzelnes herübergekommen als offenkundiger Beleg, daß es ihm schon damals nicht um peinliches Abschreiben, sondern um erfassende Charakteristik zu tun war, so z. B. eine Urwaldlandschaft, ein Motiv aus dem Catskill-Gebirge oder von Susquehana; häufiger kehrt die schottische Seeküste wieder oder ein ditto Wasserfall, ein »Herbst in Nordwales« und anderem Hochland; dazwischen ein Motiv von Fontainebleau mit Tierstaffage, aber auch der Darmstädter Rabenstein mit der Rheinebene und den Schwetzinger Schloßgarten mit biederen Landleuten.

Demselben Prinzip, mit möglichst wenigem Aufwand das Rechte zu sagen, liebte er, nur mit zunehmender Vertiefung, den Geist zu erfassen. So wurde immer neue Wanderschaft und stetes Schauen sein Lebensbedürfnis. Der Süden fesselte ihn nicht, obwohl er der »Serpentara bei Olevano« seine hochachtende Verehrung zollte. Aber »des Lotos süße Kernfrucht, die der Heimat Angedenken auslöscht« fand er nicht auf welschen Pfaden, während der ihm vielfach geistverwandte heroisch-ernste Willers ein volles Vierteljahrhundert am Tiber aushielt. Weber wendete nach der Isar zurück und fand volles Genügen am Inntal, bei Brannenburg, Oberaudorf, im Chiemgau, wie am Königsee, sogar auf dem schon durch Zwengauer entdeckten braunen Schleißheimer Moor, am baumbegrenzten Würmkanal wie am sonnigen Rhein bei Rolandseck mit Drachenfels und Nonnen-



XAVER DIETRICH STUDIE ZU ZWEI APOSTELKÖPFEN
Für das Mariä-Himmelfahrts-Bild in Neustift bei Freising

wörth (Stich von Jul. Umbach) und was alles noch wartete in alten und neuen Skizzenbüchern auf Wiederbelebung und Auferstehung durch seine Palette, Staffierung und den Zauberstab des Pinsels, wo die Jahreszeiten willig assistieren: »Auf alles drückte er sein Gepräge«, wie es sich gab in unendlicher Anspruchlosigkeit und Leichtigkeit der Wiedergabe und des Hervorbringens. Wie spielte der Sonnenduft über die Waldwipfel oder ein hingehauchter Regenbogen. Alles erquicklich, anmutend und scheinbar mühelos, von keiner subjektiven Stimmung oktroyiert, sondern nur von dem Augenblick eingegeben.

Obwohl in den Kunstvereinen und im Glaspalast selten fehlend, blieb ihm doch Material genug in besonderen Eigen-Ausstellungen von 1893 — und hier mit 120 Tafeln! — 1903 und 1913 mit je vierzig neuen Schöpfungen, wie der Dichter Hermann Lingg in seinen »Jahresringen«, immer frischer verjüngt und überraschend neues Zeugnis zu geben wie das Alter keine Macht über seinen Genius, wie noch 1916 im Glaspalast ein »Novembermorgen«, eine Idylle aus dem »Park in Klein-Heubach« und »Der letzte Einbaum in Frauenchiemsee« bewies. Leider hing, noch wenige Tage vor dem Schluß der Exposition, der wohlverdiente Lorbeerkranz unter demselben.

Das wahrhaft Edle erbt sich fort in Familie und Nachwelt. Eine Tochter Doris wurde die Gattin des ebenmäßig fein empfinden Fachgenossen Philipp Röth und Eugenie des tönemeisternden Hof- und Kammermusiker Karl Menter. So ergibt sich eine aristokratische Ahnentafel des Geistes.

Vgl. Fr. Pecht in »Allgem. Ztg.« 18. Januar 1893 und Anna Mayer-Bergwald in Nr. 3 »Neueste Nachrichten« 19. Januar 1913.

Dr. H. Holland

AUSSTELLUNG VON MALEREIEN FELIX BAUMHAUERS

In der Zeit vom 29. Dezember bis 5. Januar sah man im sog. Lenbachsaale des Münchener Kunstvereines eine Ausstellung von Gemälden, Entwürfen und Skizzen Felix



XAVER DIETRICH — STUDIENZEICHNUNG ZU EINEM APOSTEL

Für das Mariä-Himmelfahrts-Bild in Neustift

Baumhauers, dessen unsere Zeitschrift zuletzt im Septemberhefte 1915 ausführlich gedacht hat. War die Veranstaltung schon deshalb etwas Außergewöhnliches, weil der Kunstverein nur höchst vereinzelt Werke religiöser Art, am allerwenigsten aber gleich ganze Sammlungen davon bringt, so erhöhte sich das Interesse durch die außerordentliche Eigenart des Dargebotenen. Es gab wichtigste Proben aus dem Schaffen des Künstlers von den Anfängen seiner Wirksamkeit her. Zu den ersten davon gehört eine Kohlezeichnung mit dem wandernden Christus, eine andere mit der hl. Elisabeth, beide vor 15—20 Jahren entstanden. Ferner stammt aus Baumhauers frühen Zeiten der Steindruck »Isaak segnet Jakob« aus dem Schulbilderzyklus der Gesellschaft für christliche Kunst. Ebendahin gehört die Lithographie »Eroberung von Jericho«, jenes Bild voll gigantischer Leiden-

schaft, ein Beispiel, wie gern und mit welch staunenswertem Erfolge dieser Künstler seinem Temperamente folgt, wenn er es nicht durch bestimmte Vorschrift von Auftraggebern gehemmt findet. In solchen Schöpfungen steckt eigentlichstes persönliches Leben und Erleben, und so ist es nur natürlich, daß der Künstler immer wieder zu denselben Gedanken zurückkehrt — so auch zu dem des zuletzt genannten Bildes — daran modelt und ändert, ohne sich genug zu tun, und auf die Art an der Entstehungsgeschichte eines solchen Bildes einen wesentlichen Teil seiner eigenen künstlerischen Entwicklung durchmacht. Bezeichnend für diese Rastlosigkeit ist auch der Umstand, daß bei Baumhauer das ausgeführte Gemälde so häufig von den Entwürfen dazu, selbst von den letzten, stark abweicht. Interessante Beispiele hierfür sind u. a. die Altarbilder von Hüttisheim (bei Ulm), die im erwähnten Hefte der »Christlichen Kunst« abgebildet sind, besonders das der Unbefleckten Empfängnis; ferner das einst bei der Münchener Secession an leider sehr ungünstigem Platze ausgestellt gewesene Gemälde mit dem hl. Michael, der den Satan niederwirft — eine Schöpfung von dämonischer Größe und gewaltiger Zeichnung; übrigens auch maltechnisch eine höchst bemerkenswerte Leistung in ihrem Suchen nach Auflockerung des Farbenauftrages. — Bei dem gleichfalls für Hüttisheim geschaffenen Kreuzigungsbilde lagen zum Teil äußere Gründe vor, daß der Künstler das Werk wiederholt bearbeitete. Die zu große Dunkelheit des Raumes ließ das dunkle Gemälde nicht genügend zur Geltung kommen; so mußte es in hellen Tönen zum zweiten Male ausgeführt werden. Aber hiermit nicht genug, schuf der Künstler eine dritte kleinere Lösung desselben Gedankens. In dem ursprünglichen Bilde sind die Farben des Vorder- und Hintergrundes nicht so stark voneinander geschieden, als bei der letzten Fassung. Zwar herrschten auch dort im Vordergrunde vorwiegend kalte Töne, blau, grün, grau und dergleichen; aber mit dem flammend roten Hintergrunde vereinigten sie sich dennoch zu einer stillen, wenn auch von Leidenschaft durchzitterten Harmonie. Bei der jüngsten, verkleinerten Bearbeitung zeigt wiederum der Hintergrund die brennenden Töne, noch lebhafter, dabei differenzierter; die im Vordergrunde stehende Gruppe des Gekreuzigten mit Maria und Johannes aber sticht in ihren Tönen viel stärker gegen den Hintergrund ab: Maria in ganz zart violett angehauchtem Kleide und



XAVER DIETRICH HÄNDESTUDIEN

Zum Mariä-Himmelfahrts-Bild in Neustift

schwarzem Mantel, Johannes in weißgrünlichem Untergewande und dunkelrotem Mantel, der Kruzifixus mit dem leichenhaften Inkarnat. Man sieht, daß keineswegs alle Töne des Vordergrundes zu den sogenannten kalten gehören, und doch macht das Ganze einen diesem Begriffe verwandten Eindruck. Baumhauer bedient sich dieses Mittels oft, und setzt sich damit in geraden Gegensatz zu andern, welche die Wärme im Vordergrunde sammeln. Das Baumhauersche Verfahren hat zur Folge, daß der Hintergrund sich nicht so stark vertieft, nicht so in die Ferne zu rücken scheint, wie im andern Falle, daß also seine Bilder etwas mehr Flächiges oder Reliefartiges erhalten, das wieder vorzüglich dazu dient, sie als monumental schmückende Elemente innerhalb architektonischer Umgebung zu benutzen. Hierbei sei erwähnt, daß Baumhauer auch eine vollständige Kirchenausmalung für die Kirche von St. Fiden entworfen (nicht ausgeführt) hat. Die Architektur zeichnet sich durch große Linie aus. Die Formgebung klingt an die romanische an, bedient sich aber in freier Art auch anderer Stilmotive. Über der Vierung erhebt sich eine kassettierte Kuppel. Stuckverzierungen befinden sich an verschiedenen Stellen. Außerdem besitzt die Kirche mehrere neue Altäre im Barockstile. Alle diese verschiedenartigen Elemente umwob und vereinigte der Entwurf Baumhauers mit farbenkräftiger Bemalung; innerhalb der reichen, dabei strengen Ornamentierung sind figürliche Gemälde angebracht. Besonders großen Eindruck würde die Hauptapsis machen, die mit einer Darstellung der Unbefleckten Empfängnis geschmückt ist. Die hl. Jungfrau ist weiß gekleidet, die Behandlung der Falten und Schatten erinnert etwas an die bei romanischen Miniaturen. Die 4½ m hohe Figur ist von einem Kreise goldener Strahlen umgeben, in dem vier Engel angebracht sind; die übrige Fläche stellt den tiefblauen Himmel dar, in dem Engel schweben. Über der Madonna sieht man Gottvater und die Taube, unten das Jesuskind in seiner Krippe. Alles dieses bildet eine große Senkrechte. Indem sie von der Inschrift »Ave Maria gratia plena« durchschnitten wird, entsteht innerhalb des Bildes ein gewaltiges, weit sichtbares Kreuz. — Zu den Kirchenmalereien Baumhauers gehört auch ein nicht zur Ausführung gelangter Konkurrenzentwurf zu einem großen barocken Deckengemälde. Düstere, gewaltige Farbenpracht ist ihm eigen; das Licht vereinigt sich in der Mitte, wo man den Heiland erblickt, der die Arme ausbreitet. Posaunenblasende Engel durchschweben den Himmel. — Erhabene Wirkung tun vier Gemälde auf Goldgrund (ihre Maße sind beiläufig 1,60 : 2,20 m mit dem Rahmen). Sie stellen Werke der Barmherzigkeit dar und zwar nach der Auffassung, daß die dem Geringsten bezeigte Liebe dem Heilande selbst erwiesen ist. So bildet denn er den Mittelpunkt, die Hauptperson de

XAVER DIETRICH GEWANDSTUDIE ZU EINEM APOSTEL
Für das Mariä-Himmelfahrts-Bild. Vgl. 1. Sonderbeilage

Bilder; steht als Hungriger, der gespeist wird, zwischen Maria und Martha; zeigt Engeln den Mantel, den der hl. Martin ihm, dem Bettler, geschenkt hat; wird selbst als Toter zu Grabe getragen usf. Aufs kräftigste heben sich die wenigen Personen jedes einzelnen Bildes von dem Goldgrunde ab. Das gehört überhaupt zu den Vorzügen der Baumhauerschen Kompositionen, daß er die Hauptsache ganz vereinfacht und klar und fest n sich abgeschlossen zur Anschauung bringt. Auch wo die Hintergründe nicht einfarbig, sondern gelegentich sogar sehr belebt sind, reten sie doch stets gegen lie Hauptperson, den Hauptvorgang gebührend zurück. Als Beispiel nenne ich das bei dem Wettbewerbe der Deutschen Gesellschaft für hristliche Kunst 1915 preisgekrönte Erinnerungsbild nit dem großen Kruzifixus. Ferner mehrere Zeichnungen für den Berliner Mihaelsverlag: Auferstehung er Toten, hl. Dreifaltigkeit, Letztes Gericht. Alle drei Bilder sind überaus figureneich, und doch bilden diese ast unübersehbaren Massen ur den Hintergrund, von em sich die göttlichen Peronen in gewaltigem Maßtabe majestätisch abheben. Der Heiland bei em Dreifaltigkeitsbilde besitzt eine schlichte Erhabenheit, die an jene bei Fra Angelico erinert. Und doch sind wiederum die Nebendinge iemals nachlässig, im Gegenteil mit größter orgfalt durchgeführt, recht wie bei Kunstverken der Vergangenheit, an denen man leich hohen Genuß hat, ob man sie aus der erne oder aus der Nähe anschaut. Weiter rwähne ich ein paar Stationen eines hl. Kreuzveges, dessen Figuren sich kräftigst von heler Wand abheben. Zu den bedeutendsten eistungen Baumhauers zählen die zwölf Biler für ein im Habbelschen Verlage zu Reensburg erschienenes Evangelienbuch. Gleich as erste dieser Blätter zeigt sich überaus igenartig. Es stellt die Geburt des Heilandes dar; die Gottesmutter und die Hirten gruppieren sich im Kreise um das in der Mitte liegende Kind; Architektur und Nebendinge fehlen fast gänzlich, so daß jede Erinnerung an die sonst in der Kunst durchgängige genrehafte Auffassung der Szene vermieden wird. Sehr bemerkenswerte andere Blätter dieser Reihe sind die der Versuchung Christi, der Brotvermehrung, des letzten Mahles, die Kreuzigung, die Herabkunft des Heiligen Geistes. Die Brotvermehrung gehört auch zu jenen Bildern, bei denen der Hauptvorgang alles übrige stark zurücktreten läßt; die Menschenmenge wirkt fast teppichartig. Hier und da in diesen Bildern fühlt man etwa leise italienische Anklänge, anderswo solche von alter deutscher Kunst. Aber es



XAVER DIETRICH — GEWANDSTUDIE ZU EINEM ENGEL
Für das Maria-Himmelfahrts-Bild. Vgl. 1. Sonderbeilage



XAVER DIETRICH HANDSTUDIE ZU EINEM APOSTEL

ist der Geist, der uns umweht, die Materie ist völlig neu. — Von andern ausgestellten Werken, die noch nicht genannt wurden, hebe ich die Skizzen zu den Altären der Kirche zu Aulfingen (in Baden) hervor, weiter das im Verlage der Gesellschaft für christliche Kunst erschienene Kommunionandenken; eine gleich diesem in Aquarell gemalte hl. Dreifaltigkeit; vier Skizzen (Geburt, Kreuzigung, Grablegung, Auferstehung) für einen Altar in Ellwangen; eine Mater dolorosa und einen St. Johannes den Täufer, beides Fahnenmalereien in sehr zurückhaltender Färbung; endlich das Herz-Jesu Bild, das in der Jahresmappe 1917 abgebildet und besprochen wird. Bei allen zeigen sich die gleichen hervorragenden Eigenschaften der ganz festen Linien- und Flächenbehandlung, die sich zum Teil aus des Künstlers Vorbildung in der Glasmalerei erklärt; die sorgfältige Raumeinteilung, das mächtige Temperament, das in Erhabenheit wie in Zartheit unverlöschliche Eindrücke schafft. Doering

WETTBEWERB FÜR ZWEI DIPLOME

Das Generalsekretariat der Katholischen Jünglingsvereinigungen Deutschlands beabsichtigt, für die Mitglieder nach künstlerischen Entwürfen eine Aufnahmsbescheinigung und ein Aufnahmsdiplom herstellen zu lassen. Das eine Diplom kommt für rein kirchliche Vereine beziehungsweise Kongregationen in Betracht, und hätte eine religiöse Darstellung, am besten ein Bild der Muttergottes, zu tragen. Auf dem zweiten Diplom sähe das Generalsekretariat gerne einen jugendlichen Arbeiter, Handwerker oder eine ähnliche Darstellung. Im übigen soll aber den Ideen und künstlerischen Anschauungen des entwerfenden Künstlers ein möglichst weiter Spielraum gelassen sein. Jedes Diplom muß das Verbandswappen tragen. Der Text soll auf beiden Diplomen in der Hauptsache gleich bleiben und hat dieser Teil zu lauten:

Der Jüngling ....(Platz für Namen).................. wurde als Mitglied aufgenommen. Über den Zweck und die Aufgaben unserer Vereinigung und über die von ihm zu übernehmenden Pflichten wohl unterrichtet, versprach er treue Zugehörigkeit und eifrige Pflichterfüllung und gelobte nach Ablegung des Glaubensbekenntnisses, sich stets tapfer und treu als überzeugten Katholiken zu bekennen und durch ein in Wort und Tat sittenreines Leben zu betätigen.

Der Präses: Der Präfekt: Der Schriftführer:

....

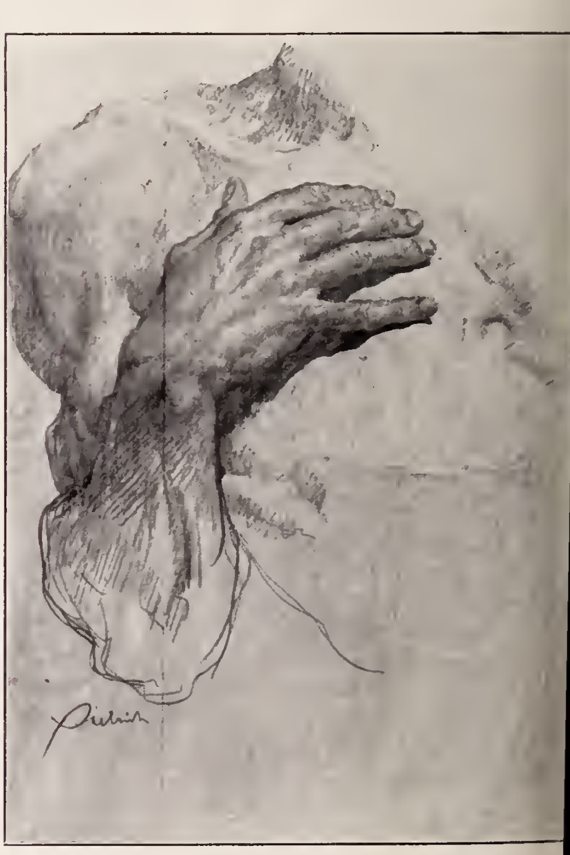
Mein Sohn, alle Tage deines Lebens habe Gott in deinem Herzen, und hüte dich, je in eine Sünde einzuwilligen. (Tob. 4, 6.)

An die Spitze ist der Name der Vereinigung zu setzen, beispielsweise:

Marianische Jünglings-Sodalität Annen i. d. M.
Aufnahmsbescheinigung.

Zur Erlangung geeigneter Entwürfe für diese beiden Diplome schreibt die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst unter den ihr angehörigen Künstlern[1]) namens des Generalsekretariates der Katholischen Jünglingsvereinigungen Deutschlands einen Wettbewerb aus. Die Durchführung des doppelten Wettbewerbes erfolgt getrennt, so daß die am Wettbewerb teilnehmenden

[1]) Die Mitgliedschaft muß am Tage der Ausschreibung bereits bestehen.



XAVER DIETRICH HANDSTUDI
Vgl. Abb. S. 167



XAVER DIETRICH — STUDIENZEICHNUNG ZU EINEM EVANGELISTEN

Für die Stadtpfarrkirche zu Immenstadt. Vgl. VIII. Jahrg.

nstler nicht gebunden sind, für beide Diplome Ent-rfe einzureichen, sondern ihnen freisteht, sich nur einem Entwurf zu beteiligen.

Die Entwürfe sind farbig zu halten. Die Wahl des rmates (Papiergröße der fertigen Diplome ca. 30 X 40 cm) ibt dem Ermessen des Künstlers anheimgestellt. Die twürfe sind so weit durchzuarbeiten, daß sie als ındlage für die technische Reproduktion dienen können.

ür Preise steht im ganzen der Betrag von 900 Mark Verfügung. Es ist beabsichtigt, diese Summe auf Entwürfe für das religiöse und weltliche Diplom gleichen Teilen zu zerlegen und je einen Preis zu 200 Mark, je einen zu 150 Mark und je einen zu 100 Mark zuzuerkennen. Es bleibt jedoch dem Preisgericht unbenommen, die Summe auch anders zu verteilen.

Zur Ausführung wird je einer der preisgekrönten Entwürfe durch das Generalsekretariat der Katholischen Jünglingsvereinigungen Deutschlands ausgewählt werden. Der ausführende Künstler verpflichtet sich, Wünsche und Änderungsvorschläge der Jury zu berücksichtigen.

Zur Herstellung des für den Druck zu verwendenden Entwurfes wird ein weiterer Betrag von 150 Mark bestimmt.

Das Preisgericht besteht aus der Jury der Deutschen

Gesellschaft für christliche Kunst 1916, zwei Vertretern ihrer Vorstandschaft und einem Vertreter des Generalsekretariates der Katholischen Jünglingsvereinigungen Deutschlands. Es setzt sich im einzelnen aus folgenden Herren zusammen: Jakob Angermair, k. Professor und Konservator, Architekt. Georg Busch, k. Professor, Bildhauer. Xaver Dietrich, Kunstmaler. Dr. Dörfler, Inspektor der St. Maria-Ludwig-Ferdinand-Anstalt. Franz Drexler, Bildhauer. Augustin Pacher, Kunstmaler. Franz Schildhorn, Bildhauer. Hans Schurr, Architekt. Sebastian Staudhamer, k. Geistlicher Rat. (Sämtliche in München.) Ferner als Vertreter des G. d. K. J. D. Generalpräses Mosterts, Düsseldorf.

Die preisgekrönten Entwürfe gehen in den Besitz der Katholischen Jünglingsvereinigungen Deutschlands über; das geistige Eigentum verbleibt jedoch den Autoren.

Die Entwürfe sind bis zum 14. April 1917, abends 6 Uhr, an die Geschäftsstelle der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst (München, Karlstraße 6) einzusenden. Sendungen von auswärts müssen spätestens am genannten Tage der Post übergeben sein.

Den mit Kennwort zu versehenden Entwürfen ist in verschlossenem Umschlag, der außen das gleiche Kennwort tragen muß, Name, Stand und Wohnung des Autors anzufügen.

Es besteht die Absicht, die Entwürfe einige Zeit in München auszustellen.

Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst behält sich das Recht vor, die preisgekrönten und auch andere Entwürfe zu veröffentlichen. Die Ein- und Rücksendung erfolgt auf Kosten und Gefahr der Einsender.

Die Entwürfe, welche 14 Tage nach Schluß der Ausstellung nicht abgeholt sind, werden den Herren Einsendern auf ihre Kosten zugesandt. Um zu den Adressen zu gelangen, werden nach diesem Termin die Briefumschläge geöffnet. — Beanstandungen können bis zum 1. Juni 1917 Berücksichtigung finden.

DEUTSCHE GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST, E.V.

Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für eine Kreuzigungsgruppe in Trier. — Der Termin für die Einsendung der Entwürfe ist am 10. Februar abgelaufen. Die Absendung der von auswärts kommenden Entwürfe hatte spätestens am 10. Februar zu erfolgen und war zu gleicher Zeit durch Einsendung eines von der Bahnverwaltung bestätigten Duplikatfrachtbriefes bei der Vorstandschaft anzumelden.

Nach Versendung des Ausschreibens mit den Wettbewerbsbedingungen ersuchte die Vorstandschaft jene der Gesellschaft angehörigen Künstler, welche militärische Dienste zu leisten haben, um Mitteilung, ob sie im Falle der Absicht, am Wettbewerbe teilzunehmen, aus diesem Anlaß um einen Urlaub einzukommen gedenken und erbot sich im bejahenden Falle das Urlaubsgesuch zu unterstützen. Soweit diesbezügliche Nachrichten und Wünsche einliefen, wendete sich die Vorstandschaft befürwortend an die einschlägigen militärischen Behörden. Einige Gesuche konnten erfreulicherweise bewilligt werden, andere hatten infolge militärischer Notwendigkeiten keinen Erfolg. Von ein paar Seiten wurde eine Verlängerung des Termins angeregt. Dagegen bestanden entscheidende Hindernisse.

Da alle anderen für eine Aufstellung der Wettbewerbsentwürfe geeigneten Räume durch militärische Zwecke in Anspruch genommen sind, so wurde ausnahmsweise die Aula der Kgl. Akademie der bildenden Künste entgegenkommendst zur Verfügung gestellt. Hiervon setzte die Vorstandschaft sämtliche Künstlermitglieder am 1. Februar in Kenntnis.

Die Künstler, welche heuer der Jury angehören,



XAVER DIETRICH, STUDIE ZU DEM GEMÄLDE »HULDIGUN ELSÄSSISCHER LANDLEUTE VOR DER MADONNA«
Abgebildet im VIII. Jahrg. nach S. 128

wurden in der vorigen Nummer auf S. 28 der Beilag genannt. Gemäß Wahl durch die Vorstandschaft sin der Jury als Kunstfreunde die Herren Universitätspr fessor Dr. Ludwig Baur in Tübingen und Präses J kob Murböck in München beigetreten. Sonach b steht die Jury für das Jahr 1917 aus den Herren: Arch tekten Friedrich Freiherr von Schmidt und Hans Schur — Bildhauer Valentin Kraus und August Schädler, - Maler Joseph Guntermann und Augustin Pacher, - Kunstfreunde Dr. Ludwig Baur und Jakob Murböc

Nach § 13 der Satzungen der D. G. ist die Jury f die Behandlung aller rein künstlerischen Angelegenh ten der Gesellschaft zuständig. Sie entscheidet bei de von der Gesellschaft veranstalteten Wettbewerben u bei den an die Gesellschaft gelangenden Ersuchen u die Vermittlung künstlerischer Aufträge; bei den vo der Gesellschaft veranstalteten Ausstellungen gibt s ihr Urteil über den künstlerischen Wert der eingereic ten Werke ab. Sie wirkt mit bei der Auswahl der z Verlosung bestimmten Kunstwerke und beschließt üb die den Mitgliedern zu verabreichenden Kunstgaben.

In allen Fällen, wo neben rein künstlerischen F gen auch solche religiöser, außerkünstlerisch grundsät licher oder finanzieller Natur zu entscheiden sind, tr die Vorstandschaft in Tätigkeit. Der Vorstandscha unterstehen überaus wichtige Arbeitsgebiete. Sie h den rechten Geist der Gesellschaft zu überwachen, i inneres Leben gesund zu erhalten und zu stärken, ei sinn- und vernunftgemäße Handhabung der Satzung zu gewährleisten, sich um die Ausbreitung der Gese schaft zu bemühen und deren Arbeitsgebiet im Sin des Gesellschaftszweckes zu erweitern. Tritt ihr W ken der Natur ihres Arbeitsgebietes gemäß nach auß auch weniger hervor, so bleibt es nichtsdestowenig umfassend und vor allem grundlegend.

ÄNDERUNGEN IN DER K. ALTEN PINAKOTHEK ZU MÜNCHEN

anläßlich des Krieges

Die durch ein Ereignis des Novembers 1916 unabweisbar gewordene Notwendigkeit, die Kostbarkeiten der K. Alten Pinakothek vor feindlichen Angriffen zu sichern, hat zu umfassenden Änderungen der Bilderaufstellung daselbst geführt. Alle Gemälde ersten Wertes, von den frühen Italienern, von Dürer, Rembrandt, Tizian, Greco usf. sind in bombensichere Räume überführt worden, also bis zum Ende des Krieges unzugänglich. Von Rubens hat man nur Weniges, darunter das Weltgericht übrig gelassen, das seines gewaltigen Umfanges wegen nicht leicht ohne Beschädigung hätte transportiert werden können. Im ganzen sind auf diese Art gegen 500 Bilder in Sicherheit geschafft worden. Um den Ausfall äußerlich zu verdecken, und den Besuch der Sammlung nicht unmöglich zu machen, hat man nur wenige Säle gänzlich geschlossen, im Stiftersaale und kleinen Rubenssaale die Scherwände beseitigt, die Lücken in den übrigen aber durch Bilder gefüllt, die aus den Filialgalerien von Würzburg, Aschaffenburg und Schleißheim, sowie aus dem Vorrate der Alten Pinakothek entnommen wurden. Diesen ist vieles erst seit 1911 überwiesen worden, als die Neuordnung der Sammlung und der dadurch besonders fühlbar werdende Raummangel zur Entfernung entbehrlicher Stücke zwangen. Andere Bilder sind aus der zweiten Reihe in die erste herabgeholt worden und finden so erst rechte Gelegenheit beachtet zu werden. Für alle Zeiten und Schulen ist ein reiches und wichtiges Material hinzugewonnen worden; freilich ist nicht zu streiten, daß sich auch manches mit eingestellt hat, dessen späteres Wiederverschwinden kaum bedauert werden dürfte. — Nur von den wichtigsten neu ausgestellten Werken mögen einige genannt sein. Von deutschen Bildern verdient Erwähnung ein aus Landshut stammender Christus am Ölberge, ein herbes, ergreifendes Werk der salzburgischen Schule um 1480. Dem Frueauf zugeschrieben ist eine Schutzmantelmadonna in rotem, geblümtem Kleide; der Mantel wird von Engeln gehalten. Der Cranachschen Schule gehört eine geschichtlich wertvolle Ansicht von München an. Auch die spätere deutsche Malerei bietet viel Interessantes. So ein kleines ovales schönfarbiges Stück (Satyrn und Nymphen) von J. Heintz (1564—1609), eine Landschaft von Fr. J. Beich (1665—1748). Ein ausgezeichnetes Kunstwerk ist das von dem Augsburger Meyer um 1680 gemalte Bildnis einer Prinzessin in rosa, silbergesticktem Kostüm. Malerisch noch weit bedeutender ist ein von Des Marées (1697—1776) stammendes Bildnis der Herzogin Maria Anna in weiß-grünlichem Domino, eine schwarze Maske in der Hand. — Die französische Schule ist besonders interessant durch mehrere im Van-Dyck-Saale untergebrachte Bildnisse vertreten. Das beste davon stammt von Paul Goudreaux (1694—1731); es stellt den Kurfürsten Karl III. Philipp von der Pfalz dar; das Antlitz ist charakteristisch, der rote, goldgestickte Mantel höchst ausdrucksvoll gegeben. Ein figurenreiches, sorgfältig gearbeitetes Bild von Lairesse (1641—1711) zeigt die Königin Dido, welche den Amor liebkost. — Vlämische und holländische Schule bieten eine Fülle des Wertvollen. Ein Bild von Mandyn (um 1500 bis um 1560) zeigt den hl. Christophorus in einer von phantastischem Beiwerk fast überfüllten Umgebung. Von Cornelis de Vos (1585—1651) sieht man ein paar charakteristische, vornehme Bildnisse. Ger. Douffet (1594—1660) ist mit einem weiblichen Porträt, sowie mit zwei großen Historien vertreten: mit der Aufrichtung des Kreuzes durch die hl. Helena, und mit dem Besuche des Papstes Nikolaus bei der Gruft des hl. Franziskus in Assisi. Aus der Schleißheimer Galerie ist die »Musikpause« von Slingeland; aus dem Schlafzimmer des dortigen Schlosses ein anmutiges Snydersches Bild mit den Rubensschen spielenden Engeln, über denen ein Kranz schwebt, während rechts und links je eine Säule aus Gemüse aufgestellt ist. Die Bekehrung Pauli von Bleecker († 1656) interessiert durch prächtige Zeichnung besonders der Rosse. Schöne Tier- und Landschaftsmalerei zeigt auch ein Bild von Hendrik Mommers (1623—97). Ein paar vortreffliche Hundebilder sind von Fyt (1611 bis 1661). Tüchtige Arbeiten findet man ferner von J. van Bockhorst (1605—68), R. van Gherwen (um 1661), Craesbeeck (um 1608), J. van Kessel (1626—79), dem seltenen Westindienmaler Post und anderen mehr. — Auch die Werke der italienischen Schulen sind durchaus bemerkenswert. Zu ihnen gehört eine symbolische Darstellung von Lorenzo Lippi (Florenz, 17. Jahrh.). Man sieht ferner ein hl. Abendmahl und einen Christus mit Magdalena; helle, prächtig ausdrucksvolle Kompositionen von Domenico Tiepolo; von Carlo Maratta das ausgezeichnete Brustbild des Kardinals Giulio Rospigliosi; von Giampietrino (wirkte um 1510 bis 1521) eine liebliche, warmtönige Madonna mit Kind; von Guido Reni ein durch kräftigen Gegensatz der beiden Personen fesselndes Bild Apollo und Marsyas; von Luca Giordano das Bildnis eines Admirals in dunkelrotem Mantel. — Anzuerkennen ist die schöne, in einheitlicher, wuchtiger Barockwirkung durchgeführte Anordnung dieses Saales. — Nicht zu vergessen ist schließlich eine von Piazzetta stammende interessante Skizze, die sich lange in der Akademie aufgehalten hat.

Den genannten Bildern reiht sich eine beträchtliche Zahl anderer an, die mit Rücksicht auf den Raum hier nicht alle erwähnt werden können. Trotz des Fehlens der allermeisten Hauptbilder wird die Alte Pinakothek auch während der Kriegszeit ihren Rang als Stätte großer Kunst mit Ehren behaupten, und überdies durch die Darbietung so vieler fast oder gänzlich unbekannter Werke reiche Anregungen künstlerischer und wissenschaftlicher Art schaffen. Doering

VERSTORBENE WIENER KÜNSTLER

Tina Blau-Lang — Hofrat August Schäffer, Direktor der kaiserlichen Gemälde-Galerie — Landschafter Adolf Kaufmann. Im Alter von 71 Jahren ist am 31. Oktober l. J. Tina Blau-Lang dahingeschieden. Mit ihr verliert Wien und die Kunst eine Persönlichkeit von stärkster Individualität und einer besonderen Feinheit ihrer malerischen Ausdrucksmittel. Sie war eine dem Höchsten zustrebende Künstlerin, der Außerordentliches gelang, eine, die in innigstem Kontakt zur Natur stand, der sie ihre zartesten Schönheiten ablauschte. Tina Blau war eine Schülerin August Schäffers, studierte in den Jahren 1869—1873 bei W. Lindenschmitt in München und kehrte dann nach Wien zurück, wo der große Landschaftsmaler Jakob Emil Schindler auf sie entscheidenden Einfluß gewann. Im Jahre 1883 verheiratete sie sich mit dem Tier- und Schlachtenmaler Heinrich Lang in München, von wo sie nach dem 1891 erfolgten Tode ihres Gatten wieder in ihre Vaterstadt zurückkehrte und sich mitten im Grünen, im Prater, ihr Atelier einrichtete.

Ihr bekanntestes Bild, mit dem sie sich auch ihren Ruf erwarb, ist das im Jahre 1882 entstandene Freilichtgemälde »Im Prater«, das einen ungeahnten Erfolg hatte und im k. k. Kunsthistorischen Hofmuseum einen hervorragenden Platz einnimmt. In der Modernen Galerie befindet sich ihre »Krieau« und auch Kaiser Franz Josef

erwarb für seinen Privatbesitz mehrere ihrer Bilder. Selbstverständlich besitzt auch München eine Reihe ihrer bedeutendsten Bilder, so die Pinakothek die »Fischau bei Wiener Neustadt«, das Münchener Kupferstichkabinett ihren »Herbst«. Ein besonderer Gönner ihrer Kunst war der Prinzregent Luitpold von Bayern, der es bei keinem seiner Wiener Besuche versämmte, ihr Atelier zu besuchen. Alle, die sie kannten, verehrten in Tina Blau auch den Menschen, die werktätige Förderin jeder echten Begabung.

Nur kurze Zeit später folgte ihr — Ende November 1916 —, einer der bedeutendsten Künstler Österreichs, ihr Lehrer, Hofrat August Schäffer von Wiendorf, der vormalige Direktor der kaiserlichen Gemäldegalerie. Fast ein Altersgenosse Kaiser Franz Josefs, war er auch einer der von dem nunmehr verblichenen Monarchen am meisten geschätzten Künstler. Geboren am 30. April 1833 zu Wien, sollte er nach dem Wunsche seines Vaters ursprünglich Arzt werden, aber die Kunst zog ihn zu mächtig an. Als im Jahre 1871 der Kupferstecher Post in das kaiserliche Familien-Archiv berufen wurde, forderte man Schäffer auf, dessen Stelle an der Akademie zu übernehmen. Er wurde Skriptor an der Wiener Akademie-Bibliothek und drei Jahre später Kustos an der k. k. Gemälde-Galerie. 1881 erfolgte seine Berufung zum Direktor-Stellvertreter an die damals noch Engerth unterstehende Belvedere-Galerie. Seine Frische und Elastizität ermöglichten es dem fast Sechzigjährigen, 1892 nach dem Rücktritt Engerths mit großangelegtem Programm eine vollständige Umordnung der kaiserlichen Galerie nach kunstwissenschaftlichen Gesichtspunkten durchzuführen, mit welcher Leistung er sein Amt als Direktor der Sammlung antrat. Als er vor wenigen Jahren, ein hoher Siebziger, aus dem Amte schied, sah man ihn nur ungern scheiden. Kaiser Franz Josef hat ihn vielfach ausgezeichnet und als er in den Ruhestand trat, ihm den Adel verliehen.

Am 2. Dezember verlor ferner Wien den hervorragend tüchtigen Landschafter Adolf Kaufmann, eines der ältesten und angesehensten Mitglieder der Wiener Künstlergenossenschaft, dessen Bilder man in den meisten Ausstellungen bewundern konnte. Kaufmann stammte aus Holleschau in Böhmen, vollendete in Düsseldorf und Paris seine Studien und nahm hierauf seinen ständigen Wohnsitz in Wien. Der Künstler, als Zeichner wie Kolorist gleichwertig anerkannt, galt neben Darnaut als einer der bedeutendsten Wiener Landschaftsmaler.

Riedl

GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG 1916

Von Dr. Hans Schmidkunz (Berlin-Halensee)

(Fortsetzung)

So recht in die Stimmung aber geht der Maler unserer Zeit am liebsten mit Landschaften und Verwandtem. Tages- und Jahreszeiten geben reichliche Unterlage dazu. Machen wir uns einmal den Spaß, eine Statistik darüber aufzustellen und die (auch plastischen usw.) Werke der gesamten Ausstellung zusammenzuzählen, die eine solche, zum Teil einen Monat nennende Zeitenbezeichnung irgendwie im Titel tragen; wobei immerhin etliche übersehen sein können. Da überwiegt immer noch der Frühling, einschließlich Vorfrühling, Ostern oder dgl., und zwar mit 28 Nummern; nehmen wir noch zwei Blütenbilder dazu, so sind es ca. 1,8 Prozent von allem Ausgestellten. Dem Sommer — unter dessen Zeichen eine Gartenszene von W. Müller-Schönefeld hervorragt — sind (samt einer »Heuernte«) nur 20 Werke gewidmet. Der Herbst bekam ebensoviel, woran etwa von F. Kallmorgen »Herbstzauber«. Gleiches ist mit dem Winter der Fall; hervorragende Beispiele »Winterabend im Riesengebirge« von H. Hendrich und vielleicht »Winterabend in Masuren« von H. Hartig. Rechnen wir noch die Schneebilder dazu, die einschließlich eines Bildes von G. A. A. Floestad »Stille (Rauhreif)« elf an der Zahl sind. — Von den Tageszeiten bekam der Morgen neun Stück, einschließlich der nach ihm benannten sympathischen Plastik (Mädchenakt) von H. Hosäus. Am seltensten wurden der Mittag und der Nachmittag mit je zwei bedacht, am häufigsten der Abend mit 16. Beispiel: »Abenddämmerung« von C. Grünert. Gleich diesem Umstand, der ja durch den Farben- und Schattenreichtum der sinkenden Sonne begreiflich wird, läßt sich auch die geringe Vertretung der Nacht erklären: sie zählt nur dreimal oder bei Einrechnung der fünf Mondbilder zusammen achtmal. Schließlich lassen sich noch elf Nummern finden, in denen — immer nur dem Titel nach — die Sonne beteiligt ist, darunter von M. Lieber »Sonne im Erker«, und drei mit Dämmerung oder Zwielicht.

Auch sonst ist das Naturinteresse üppig, nicht zuletzt das an Wald, Waldwiese, Waldeinsamkeit, Feldeinsamkeit, Mooreinsamkeit; die ungefähr zehn Gemälde, die uns mit solchen Themen — aber nur von Deutschen — unterkamen, haben wohl alle etwas Anmutendes. Und wer fühlt nicht den Heimzauber deutschen Landes, wenn F. Hoffmann-Fallersleben, der jüngst unsere Moore verteidigt hat, als Sohn eines liederreichen Vaters ein Gemälde bringt: »Hier entstand: Deutschland über alles« und daneben den »Corveyer Klosterhof«! Man denkt und fühlt schließlich auch mehr inhalts- als formfreudig, wenn man bewährte Landschafter von deutscher Naturschönheit singen und sagen sieht, sei's in der mehr nur wiedergebenden älteren Art des A. Schlabitz (»Abend im Inntal«) oder in der mehr freischaffenden neueren Art des E. Bracht (mit einem wirklich groß angelegten »Heideweg«); sei's, daß uns H. Licht an ein »Friesenhaus (Sylt, Blick auf das Wattenmeer)« führt, oder der stimmungsreiche Altmeister K. Heffner in eine märkische und eine (»Dämmerung« genannte) mecklenburgische Landschaft, oder K. Wendel zu einem »Friedlichen Plätzchen in Dievenow« oder H. Bahndorf vor eine »Alte Buche am Rennstieg« oder H. Lessing vor die alte Stadt mit seinem Bild »Am Rothenburger Tor«. Immer wieder werden Idyllen, stille Naturwinkel und dgl. aufgesucht: so von W. Einbeck mit seinem Dunkel vorne vor Sonnigem rückwärts unter dem Titel »Nach dem Regen«; so von K. Holluck Woithmann mit seinem im Sonnenlichte singenden Vogel »Ein Lied im Moor«; so von dem Darsteller märkischer Kiefern C. Kayser-Eichberg mit seinem »Abseits vom Weltgetriebe«; so von F. Possart »Am blauen See«. Wiese und Acker fehlen nicht: eine breite Wiese mit Stäublingsblumen und Obstbaumblüten nenn H. Basedow »Das Tal der flüchtigen Blumen«; und unter den immer wieder häufigen Darstellungen de »Pflüger«-Motives ragt etwa die von B. Genzmer durc ihre einheitliche Stimmung mit wirksamen Wolker schatten hervor. Nach den Niederlanden greift H. Her mann durch eine »Mühle in Rotterdam« und ei »Fischerdorf an der Zuidersee«. An Waldmüller e innern die Darstellungen von Kindern bei O. H. Enge (»Sonntagabend« und »Kinderfest«). »Ungarische Bauern mädchen des Kriegsjahres« gilt einem Gemälde de C. Paczka, einem »Halali« mit flott bewegten Hunde eines von R. Schramm-Zittau.

Wieder mehr in Gestaltungs- als in Stoffinteressen fü ren uns größere Bilder eines bisher mehr nur als Radiere hervorgetretenen Künstlers, des K. Hänsel. Sein »Den ler« und sein »Hackenträger« wirken silhouettenha allerdings infolge der hervortretenden Umrißstriche nic so sehr wie die weichen Landschaftssilhouetten d

Worpsweder. Von diesen haben sich wieder O. Modersohn und K. Vinnen eingestellt. Auch »Die Moschee der Fischer« von H. Frobenius hat etwas gut Silhouettiges.

Die Formelemente der Maler zeigen, allerdings bei Wegfall sezessionistischer Extreme, eine weite Reihe von derben Flecken bis zu feinsten Strichelchen. Abgesehen von großen Strichen und gedrängt vielen Flekken, wie wir beides bei den Schweden finden werden, lassen sich an deutschen Malereien mehrfache Verwendungen fleckiger — weniger als bei Sezessionisten flockiger — Formelemente studieren. Neben früher genannten Beispielen tritt eine Art von Kraftfleckigem bei der »Fischerhütte an der Ostsee« von E. Kolbe hervor; minder auffällig ist diese Gestaltungsweise bei dem sonst sehr starkfleckigen F. Baer (»Aus Langenpreising«), bei G. Graf (»Potsdam« und »Warschau«), bei C. Heßnert (»Sommertag«). Die kleinsten Fleckenelemente scheint F. Schüz mit seinem Temperabild »Im Wald« zu bevorzugen. Das Formenmotiv des Schleierhaften zeigt der »Herbstmorgen« von A. Westphalen.

Das Eigenartigste an Feinheit der Linien und sonstigen Zügen einschließlich Farbenstufen dürfte ein Maler leisten, der sich noch über seine bisherige Höhe hinaus selbständig zu entwickeln scheint: H. Jülich. Über zarte Baumformen hinweg leitet den Blick ins Weite seine »Landschaft«; ähnlich sein »Stiller Tag«, ein »Im Sommer«, seine »Sommerzeit«. Ähnlich auch der gleichfalls schon angedeutete W. ter Hell. Wieder mehr mit langen Strichen für die Darstellungselemente weiter Felder und dgl. arbeitet F. Türcke (Aquarell »Rhönlandschaft« und Farbstiftzeichnung »Hochebene in der Rhön«). Schlechtweg einfachst formt wie immer K. Leipold ein Seebild (»Holländische Schouten«); und fast geometrisch wird die einfache Zeichnung von Wasserspiegelungen im »September-Mond« von W. Dammasch. Zart und milde, namentlich in den (bei Anderen oft gar derben) Wolken, malt L. Bombach einen »Mühlbach bei Unterhammer«. Wer sich für die durch ein breites Format ermöglichte weite Perspektive interessiert, mag vor P. Brockmüller: »Am Schweriner See« verweilen.

In Farbigkeit und Helligkeit wird nicht so Starkes erstrebt wie bei den Sezessionisten. Aber die »Friedenssonne« von F. Klein-Chevalier, einen Zug von Kindern usw. darstellend, will doch ein Farben- und Lichtjubel sein. Auch die »Liebe« von R. Kohtz — ein Geharnischter mit weiblichem Akt auf dem Pferd — wirkt mehr durch traumhaft üppige Farbe als durch anderes. C. Langhammer geht bei seiner Weiterentwicklung stark ins Farbige und Helle. Neben Kraft- und Saftfarbigem und Weichfarbigem mögen noch für koloristische Sonderinteressen unter anderem die »Plaudernden Frauen« der A. v. Finck empfohlen sein.

Technisch fällt wieder eine häufige Verwendung von Tempera auf, beispielsweise bei Phantasiebildern von . Hennig (»Blumentempel«, »Welkende Inseln«) und bei dem Grau in Grau des F. Schwarmstadtschen Kriegsbildes »Nach der Schlacht«. Öl-Tempera gebraucht . Lippisch, und der »Halbakt« von F. Krause ist Fresko auf Gips.

Innerhalb der Werke aus dem Deutschen Reich ist eine Sondergruppierung nur den Düsseldorfern zuteilgeworden. Abgesehen von einigem schon Erwähnten und noch zu Erwähnenden läßt sich am ehesten hervorheben der eigenartige »Wotan« (mit zwei Hunden dahinschreitend) von Huber-Feldkirch. H. Liesegang bringt einen »Kirchgang im Beguinenhof in Brügge« und eine reichhaltige »Werft bei Nymwegen«, F. v. Wille ein zartes Bild »Die rote Ferm (Brabant«;) und ohne daß Lies'chen ihren Puppen vorliest, wie ein Pastell von E. Schwarzer zeigt, würde jene Kollektion kaum vollständig sein.

Die Graphik bleibt diesmal wenigstens in dem engeren Sinne des Kunstblattdruckes ziemlich zurück. In der Radierung ist allerdings wieder ein Meisterwerk da: die »Erinnerung« von H. Meyer; sein Bildnis eines Marineleutnants ist gleichfalls eine Radierung, die man überdies zum Teil für einen Stich halten könnte. Sein frühvollendeter Schüler L. Schaefer läßt wiederum den Verlust dieser künstlerischen Kraft bedauern: »Friedenssymphonie« und »Frühlingssturm« sind Radierungen, wie sie nicht so bald zu finden sein dürften. Kirchenansichten u. dgl. sind u. a. radiert von E. Erler durch ein als »Mütter« bezeichnetes Stück von einem Kircheninterieur, das aber durch seinen geistigen Gehalt weit über Interieurkunst hinausreicht, und — mit einer eigentümlichen schleierartigen Verhängung — von E. Rogge (»Märkische Dorfkirche«). Eine Art Sintflut zeigt sich auf der Radierung »Der Götze« von M. Fingesten. Kleinere Blätter radierten M. Fliegerbauer (darunter »Christnacht« und einiges aus der Schweiz), mit bemerkenswerter Lichtkunst dunkler Flächen u. a. Exlibris wurden radiert von M. Pretzsch und O. Protzen, der auch Kreidezeichnung bringt. An farbigen Radierungen fielen uns auf: »Alt Hannover« (mit Kreuzkirche) von G. Dieckmann, »Alt-Berlin: Parochialstraße« von K. Lohbauer, »Österreichisches Hafenbild« von A. Wagner. Mit der Kaltnadel bringt P. Herrmann ein Frauenbildnis, mit Vernis mou I. Schütze-Schur ein auch seelisch hervorragendes Blatt »Die Harrenden«, mit Schabkunst E. Rucktäschel ein gewitterschwüles und wolkenschweres, großzügiges »Deutsches Land«, A. Scheuritzel zwei kleinere Blätter, und mit »Schabradierung« H. Haberl ein »Stadttor in Abenberg«.

(Fortsetzung folgt)

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Für die katholische Pfarrkirche von Köln-Sülz hat Hans Huber-Sulzemoos soeben ein Herz-Jesu-Altarbild vollendet. Das Werk ist etwa $2^1/_4$ m hoch, $1^1/_2$ m breit und oben halbkreisförmig geschlossen. Der Heiland steht aufrecht da und richtet seine Blicke geradeaus auf den Beschauer, indem er ihm seine durchbohrten Hände zeigt. Das Gewand des Herrn ist weiß, um die Hüften gegürtet; in langen schlichten Falten fließt es hernieder, unten ist es mit einem breiten grauen, aus Kreuzen zusammengesetzten Saume geschmückt. Über diesem Gewande trägt Jesus einen leuchtend roten Mantel, der über den linken Arm geworfen ist und am Rücken zwanglos herunterhängt. Auf der Brust erglänzt, von Strahlen umgeben das goldene, von der Dornenkrone umwundene Herz. Haltung und Gesichtsausdruck Jesu sind voll göttlicher Milde und Hoheit. Seine unbekleideten Füße stehen auf grünem Erdboden, dem herrliche Rosen entsprießen. Zu beiden Seiten des Heilandes sieht man je zwei Engel, reizende Kindergestalten, wie nur Huber sie zu schildern versteht. Ihre unschuldigen Augen blicken zu Jesus auf. Sehr zart sind die Gewänder der Engel: hell grünlich, blaß violett. Die Flügel erglänzen in schön abgetöntem Blau. Im Hintergrunde steht eine Reihe mit Früchten beschwerter Orangenbäume. Voll und leuchtend hebt sich die Malerei des Bildes von dem Goldgrunde ab, der mit pastosen Strahlen und Sternen geziert ist. Die breitflächige Farbenverteilung sichert dem Gemälde eine kräftige Fernwirkung. Der Rahmen besteht aus hellgrünlichem Marmor mit Goldschmuck. Doering

Erledigter Wettbewerb. — Über den vom Bund deutscher Gelehrter und Künstler (Kulturbund) veranstalteten Wettbewerb für kleinere Kriegs- und Kriegerdenkmäler hat das Preisgericht nunmehr

entschieden. Es bestand aus folgenden Herren: Professor Dr. Amersdorfer, Berlin; Professor Billing, Karlsruhe; Dr. Graul, Leipzig; Professor von Hahn, München; Professor Hosaeus, Berlin; Professor Kutschmann, Berlin; Meier-Graefe, Berlin; Stadtbaurat Professor Poelzig, Dresden; Regierungsbaumeister Professor Seeck, Berlin; Professor Behrens, Berlin. Unter den eingegangenen Entwürfen wurden folgende Arbeiten mit dem I. Preis in Höhe von M. 1000 ausgezeichnet: Richard Langer / Erich Richter, Berlin-Steglitz, — Otto Placzek, Berlin, — W. Wagner, Berlin, — Walther Müller, Chemnitz, — Willy Hoffmann, Halle. — II. Preis in Höhe von M. 500 erhielten: Fr. Haußer, Ludwigsburg, — Paul Kuhnle, Barmen, — W. Wagner, Berlin, — W. Resch, München, — E. Fahrenkamp, Düsseldorf, — Kurt Dämmig, Düsseldorf, — Ch. Haker, München, — Otto Placzek, Berlin, — Arnold Meyer, Bremen, — Richard Langer / Erich Richter, Berlin Steglitz. — III. Preis in Höhe von M. 200 erhielten: Alfred Vocke, Berlin (zweimal), — Georg Curt Bauch, Dresden-N., — Kurt Dittebrand, Friedenau, — Josef Thorak, Charlottenburg, — Hans Schellhorn, Wilmersdorf, — Richard Kuhnert, Berlin, — Franz Brantzky, Köln, — Alexander Krausmann, Frankfurt a. M., — Otto Placzek, Berlin, — Max Fichte, Berlin, — E. Fahrenkamp, Düsseldorf, — Richard Langer / Erich Richter, Berlin-Steglitz, — Adolf Theis, Darmstadt, — Robert Bednocz, Breslau I, — Nikolaus Schmidt, Friedenau, — Alfred Glatter, Dresden, — Paul Peterich, Westend-Charlottenburg, — Josef Klarwein, Gerdauen i. Ostpr., — Karl Schmitz, Aachen, — Paul Kuhnle, Barmen, — Willibald Seckt, Neukölln, — H. F. W. Kramer, Frankfurt a. M., — P. Bonatz, Stuttgart, — Wilhelm Poetter, Essen. — Außerdem erhielten 37 Projekte ehrenvolle Erwähnung und wurden Entwürfe angekauft.

Die Kunstgewerbeschule Köln beginnt das Sommersemester am 12. März. An der Schule findet die kirchliche Kunst besondere Berücksichtigung. Das Nähere ist dem Inserat dieser Nummer zu entnehmen.

Maler Rudolf Frische in Osnabrück erhielt den Auftrag, die dortige Herz-Jesu-Kirche dekorativ auszumalen und einen Kreuzweg für dieselbe herzustellen.

Durch den Russeneinfall sind zahlreiche Kirchen in Ostpreußen ganz oder zum Teil zerstört worden; sie sollen nach Friedensschluß wieder hergestellt werden. An vielen Orten sollen jedoch zunächst, um dem Bedürfnis zu genügen, einfache Notkirchen errichtet werden; erst später sollen die zerstörten Kirchen in ihrer alten Schönheit wieder erstehen. K.

Gustav Schönleber, der hervorragende Landschaftsmaler, ist am 2. Februar in Karlsruhe gestorben. Er war zu Bietigheim in Württemberg am 3. Dezember 1851 geboren. Er ging aus der Schule des feinen Münchener Landschafters Adolf Lier hervor.

Das Steindenkmal des Herkules Saxsetanus, des mythischen Schutzgottes der Felsgelände und Steinbrüche, welches um Jahr 80 nach Christi Geburt römische Soldaten aus Mainz in Steinbrüchen des damaligen Metzer Landes aufgestellt und im Jahre 1916 deutsche Krieger etwa 100 Meter vor den feindlichen Stellungen wieder entdeckt haben, hat »kriegsbeschädigt« seinen Einzug ins Metzer Museum gehalten. Bei einer Beschießung hatte der Volltreffer einer schweren Mine die sorgsam über den Stein gelegte Schutzdecke zerstört und das Denkmal selbst in zwei große und eine Anzahl kleinerer Stücke zerschlagen. Aus diesen Stücken ist das gewaltige Denkmal nunmehr wieder zusammengesetzt und am Eingang zum Anbau des »Steinsaales« des Museums aufgestellt worden. K.

In der katholischen Kirche zu Gera (Reuß) wurde ein zum Gedächtnis der gefallenen Krieger der Gemeinde gestifteter neuer Hochaltar vom hochwdst. Herrn Bischof Dr. Franz Löbmann aus Dresden eingeweiht. Der neue Altar wurde vom Bildhauer Schreiner, Regensburg, angefertigt. Die Kirche selbst war früher ein Fabrikgebäude und ist dieses im romanischen Stil zu seinem jetzigen Zwecke ausgebaut worden. K.

Berichtigung. — Anläßlich der auf S. 135 der letzten Nummer erschienenen Besprechung des Gemäldes von Fritz Kunz: »Vision des Fra Angelico« gaben wir eine Stelle aus einem bei Kühlen gedruckten Buche über Fra Angelico wieder. Dabei wurde versehentlich der bekannte Kunstschriftsteller P. Beda Kleinschmidt, O. F. M., als Verfasser des Buches genannt, während P. Innocenz Strunk, O. P., dessen Verfasser ist. (Vgl. untenstehende Besprechung.) D. Red.

KIRCHENERWEITERUNG DACHAU

Am 22. Februar entschied das Preisgericht über die anläßlich eines engeren Wettbewerbes zur Erlangung von Entwürfen für die Eweiterung der Kirche in Dachau eingelaufenen Projekte. Zur Teilnahme waren eingeladen die Herren Architekten: Professor Richard Berndl (München), Professor Fritz Fuchsenberger (München), Michael Kurz (Augsburg-Göggingen), Rupert von Miller (München), Professor Hermann Selzer (München). Wir verweisen auf unsere Mitteilung in der Novembernummer (Heft 2, S. 44). Die Namen der beteiligten Künstler ließen einen hervorragend günstigen Erfolg voraussehen, der auch nicht ausblieb, weshalb wir auf das Ergebnis eingehend zurückkommen werden. Zur Ausführung wurden empfohlen: an erster Stelle Projekt Lichtmeß (Verfasser Prof. Hermann Selzer), an zweiter Stelle Projekt Pax (Verfasser Prof. Fritz Fuchsenberger), an dritter Stelle Projekt Septuagesima (Verfasser Michael Kurz).

BÜCHERSCHAU

Fra Angelico aus dem Dominikanerorden von P. Innocenz M. Strunk O. P. Mit farbigem Titelbild und 133 Abbildungen. Kühlens Kunstanstalt und Verlag. M.-Gladbach 1916 (II, 160 S.).

Der Hauptwert des Buches liegt darin, daß der größere Teil der bekannten Bilder des liebenswürdigsten Künstlers der Klosterzelle in guten Reproduktionen wiedergegeben und mit innigem Verständnis besprochen wird. Da der Verfasser ein Ordensbruder des seligen Angelico ist, kann er aus den Traditionen und Gewohnheiten des Ordens manches zur Erklärung der Bilder beitragen. Was wir vermissen, ist eine bestimmte Einführung über die ganz eigenartige künstlerische Stellung Fiesoles zwischen dem Trecento und dem Quattrocento. Was wir ferner vermissen, ist eine eingehende Würdigung seiner Zeichnung, Komposition und Technik, wodurch eine genaue Chronologie der Werke des Meisters hergestellt und eine bessere Ausscheidung der Gehilfen- und Schülerarbeit insbesondere Gozzolis, ermöglicht worden wäre. Dagegen hätten die moralischen und aszetischen Weiterungen und Anknüpfungen beschnitten werden dürfen, da die gleichen Gedanken oft wiederkehren. — Der letzte Abschnitt handelt von den Bildnissen des Fra Angelico aus älterer Zeit und von »Fra Angelico im Glorienschein der neueren Kunst« mit 32 interessanten Illustrationen. Den Freunden der Kunst Fiesoles wird das Buch eine sehr willkommene Gabe sein.

Einsiedeln Dr. P. Albert Kuhn

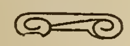
Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH. Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.



DIE·CHRISTLICHE·KVNST
FRITZ KVNZ
I. JAHRGANG
APRIL 1917
HEFT 7
HALT:
uitenk rche In
und Ihre Ge-
VonArchitektJosef
nhe m. — Der
binder Johann
Prof.O.Schulze-
Beleuchtungs-
rchliche Klein-
d e christlichen
Von S. Staud-
Die Memorien-
Familie von
n der Nikolaus-
OKT. 1916—SEPT. 1917
PREIS HALBJÄHRL. M. 7.-
EINZELHEFTE M. 1.40
kapelle des Aachener Münsters. Von Stiftspropst Dr. Franz Kaufmann.— Ludwig Glötzle. Von S. Staudhamer. — Deutsche Gesellschaft für christl. Kunst.— Große Berliner Kunstausstellung 1916. Von Dr. H. Schmidkunz. — Ferdinand Waldmüller. Von Dr. O. Doering. — Vermischte Nachrichten. — Bücherschau. — 28 Abb. im Text. - Farbige Sonderbeilage: L. Glötzle, Du bist Petrus.
NATSCHRIFT·FÜR·ALLE·GEBIETE·D·CHRISTLICHEN
NST·DER·KVNSTWISSENSCHAFT·SOWIE·FÜR·DAS
GESAMTE·KVNSTLEBEN·
VERBINDVNG·MIT·D·DEVTSCHEN·GESELLSCHAFT
R·CHRISTLICHE·KVNST·HERAVSGEGEBEN·VON·D·
SELLSCHAFT·FÜR·CHRISTL·KVNST GMBH MÜNCHEN

Mitteilung.

Anstelle des im 8. Jahrgang, Heft 8 er-
chienenen farbigen Blattes von Glötzle „Du
ist Petrus“ werden wir baldmöglichst zugleich
nit anderen Abbildungen nach Arbeiten des-
elben Künstlers „Herr lehre uns beten“ bringen,
on dessen künstlerischer Art dasselbe gilt,
as auf S. 200 über das erstere bemerkt wurde.
afür geben wir dieser Nummer die Reproduktion
ines Gemäldes von Frl. von Oer bei, die kürz-
ch ihren 70. Geburtstag beging.







A. M. von Oer p. 3132 Ges. f. christl. Kunst GmbH, München

In caritate perpetua dilexi te, ideo attraxi te, miserans
Jer. XXI, 3



PLATZ VOR DEM KOMÖDIENHAUSE UND DER JESUITENKIRCHE IN MANNHEIM UM 1790
Text S. 171

DIE JESUITENKIRCHE IN MANNHEIM UND IHRE GESCHICHTE

Von Architekt JOSEF KULD, Mannheim

(Hierzu die Abb. S. 169 bis 184)

I. Es gibt wenig Städte im deutschen Vater-ande, die von der Natur zur Ansiedelung o begünstigt waren wie gerade Mannheim. Wohl reicht die Geschichte des Dorfes Mannheim, nach Urkunden des Klosters ,orch, bis in die Zeiten der Karolinger zu-ück, doch ist uns von diesem mittelalter-ichen Fischerdorf nichts erhalten geblieben. Die Geschichte des heutigen Mannheim st erst 300 Jahre alt.

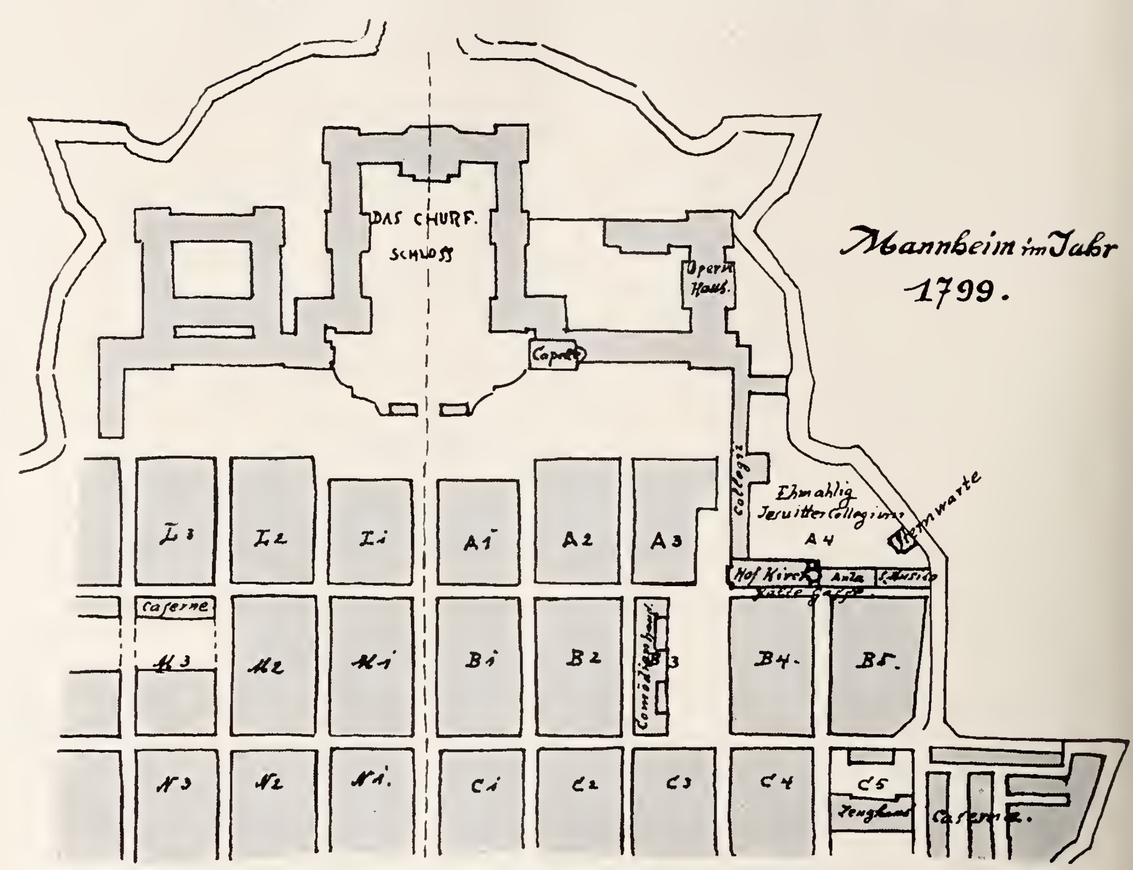
Am 17. März 1606 hat Kurfürst Friedrich IV. en Grundstein zur Festung Mannheim ge-egt und am 20. Januar 1607 durch seine 'rivilegien ihr das Stadtrecht verliehen. Es t derselbe Fürst, der den Friedrichsbau des Ieidelberger Schlosses erbaut hat und auf essen Geheiß auch Mannheim — am Zu-ammenfluß der schiffbaren Ströme Rhein nd Neckar — entstanden ist.

Die eigentliche Blütezeit Mannheims entstand doch erst, als der pfälzische Kurfürst Karl hilipp (1714—1742) im Jahre 1720 seine Iofhaltung und seinen Regierungssitz von Heidelberg nach Mannheim verlegte. Ihm verdankt Mannheim in der Hauptsache seine kunstgeschichtliche Bedeutung und er ist auch der Stifter unserer Jesuitenkirche[1]).

II. Am 26. Mai 1727 schenkte der kunstliebende und tiefreligiöse Kurfürst bereits den Bauplatz zum Jesuitenkollegium und der Kirche und am 5. Juli 1727 wurde der Bauplatz abgesteckt, nachdem am 3. Juli die Patres bereits Besitz davon genommen haben; unter Überweisung »einer Hand voll Grund«, wie es ausdrücklich hieß. Auch wurde unterm 19. Juni 1729 bestimmt, daß »100 Schritt in der Länge und 100 Schritt in der Breite« vom Bauplatz unbebaut bleiben müssen[2]).

Als Grundstock zu diesem folgte unterm 23. April 1729 eine Stiftung desselben Kurfürsten dahin, daß er der Gesellschaft Jesu ein Kapital von 100 000 fl. schenkte zur Er-

[1]) Vergl. Oeser, »Geschichte der Stadt Mannheim.« 1908.
[2]) Großh. Generallandesarchiv Karlsruhe: Mannheim, Kirchenbauten.



LAGE DES SCHLOSSES UND DES JESUITENKOLLEGIUMS MIT DER HOFKIRCHE IN MANNHEIM
Text unten

bauung einer Kirche und eines Kollegiums und zum Unterhalte der dafür erforderlichen Personen. Dieses Kapital selbst sollte nicht angegriffen, sondern der nötige Aufwand von den Zinsen bestritten werden. Bis diese Zinsen oder sonstige Mittel eine Rente von jährlich 6000 fl. abwerfen würden, sicherte die Stiftung zugleich eine jährliche Pension von 1200 fl. aus der kurfürstlichen Hofkammerkasse. Zugleich wurde den Jesuiten das erforderliche Bauholz und Brennholz zugesichert auf so lange, bis ihre Gefälle jährlich 6000 fl. betrügen. Nachher sollte jede Naturalabgabe in Holz aufhören und nur noch jährlich 300 fl. von der obigen Pension von 1200 fl. zur Anschaffung des Holzes durch die kurfürstliche Hofkammer verabreicht werden[1]).

Die Bestätigung der Niederlassung der Gesellschaft Jesu für Mannheim erfolgte unterm 25. April 1729[2]).

Die Stiftungsurkunde ist beim katholischen Oberstiftungsrat in Karlsruhe aufbewahrt.

Zuerst wurde das Jesuitenkollegium erstellt und anschließend dann die Kirche. Erstere kam neben das Schloß zu stehen und di Kirche sollte als letztes Gebäude das Quadra gegen die »kalte Gasse« abschließen (Abb. oben Mit dem Bau dieses Kollegiums muß unmitte bar darauf begonnen worden sein. Denn ar 4. Februar 1730 finden wir bereits eine groß »Specification« für »Holz zum Collegii, di von Heinrich Wilhelm Warth, Zimmermeiste in Mannheim« aufgestellt ist und das au den Pfälzer Waldungen entnommen wurd Unterm 25. September 1732 folgt eine zwei »Specification was an Bauholz, Latten, Eiche und Thannenbord zum letzten Flügel d neuen Collegii von Nöten sind. Dieses G bäu ist 205 Schuh lang, 45 Schuh br und drei Stockwerk hoch«[3]). Es sind g waltige Mengen Holz aller Dimensionen u aller Holzarten, die jeweils angefordert word sind.

Wenn wir diese beiden Holzlisten hier e wähnen, so geschieht es, um der irrigen M nung entgegenzutreten, die sich in »Man heim und seine Bauten« und auch sonst a gemein vorfindet, daß zuerst die Kirche u

[1]) Großh. Generallandesarchiv Karlsruhe: Mannheim, Kirchenbauten.

[2]) Jesuitenkirche Mannheim, Festschrift zum 150jährigen Bestehen 1757—1907.

[3]) Großh. Generallandesarchiv.

ıachher erst das Kollegium erstellt worden st. Das ist nicht der Fall. Als Beweis ür das Gesagte darf auch gelten, daß am 17. Juni 1737 von den Bewohnern der »Kalten Gasse« beim Kurfürsten Protest eingelegt wurde, »weil die Kirche in der Mitte der Gasse zu stehen kommen soll«[1]), weshalb hre bereits erstellten Häuser abgerissen werden nüßten.

Dieses Schriftstück ist unterzeichnet von len Hausbesitzern: »Johann Winder, Gattrina Häferlin Witfra, Michael Häffler Wittwe, und ohann Jörg Stephan.« Nach langen Verhandungen zwischen der Gesellschaft Jesu, dem Kurfürsten und obigen Hausbesitzern einigte nan sich dahin, die Kirche nur wenig in die Gasse vorspringen zu lassen, da es auch an Mitteln für den Ankauf der Grundstücke ehlte.

Der Grundstein zur Kirche, oder vielleicht esser gesagt der Urkundenstein zur ganzen Bauanlage, ist am 12. März 1733, in Anwesenheit des Kurfürsten und seines Hofes, iner zahlreichen Geistlichkeit und vielen Volkes gelegt worden. Den Platz des Grundteines kennen wir nicht, wir gehen aber wohl nicht fehl, wenn wir annehmen, daß r in der Verbindungsmauer zwischen Kirche nd Kollegium eingemauert ist. Die silberne Kelle und der silberne Hammer, mit welchem er Kurfürst die üblichen drei Hammerschläge ollzogen hat, werden heute noch in der Kirche aufbewahrt; auch kennen wir aus ten Urkunden den Wortlaut des auf einer Silberplatte eingravierten lateinischen Textes, er in den Grundstein gelegt wurde[2]).

III. Der Architekt des gewaltigen Werkes on Kollegium und Kirche war Alexander alli von Bibiena. Er entstammte einem ten italienischen Künstlergeschlechte namens alli, dessen Stammherr 1625 zu Bibiena, nem Dörfchen im Bolognesischen, geboren ar[3]).

Die Bibiena sind besonders als Theaterchitekten bekannt geworden. Als solcher um auch Bibiena nach Mannheim, um beim au des großen Opernhauses, welches einen eil des Schlosses bildete und am 18. Januar 1742 eingeweiht wurde, mitzuwirken. n Jahre 1748, als man gerade mit den Areiten an der Kuppel unserer Kirche beschäftigt war, starb Bibiena[4]).

Sein Nachfolger war der seit April 1726 ebenfalls am Schlosse beschäftigte französische Architekt Guillaume Hauberat, der nach dem Tode Bibienas zum Oberbaudirektor ernannt wurde und nur noch kurze Zeit tätig war.

Hauberats Nachfolger war wieder ein Franzose; der später ebenfalls zum Oberbaudirektor ernannte Nicolaus Pigage — ein ganz hervorragender Architekt seiner Zeit — der bei der inneren Ausstattung der Kirche mitgewirkt hat[5]).

Neben den Genannten hat sich aber Franz Raballiati, der sich vom Steinhauerpalier bis zum Baumeister aufgeschwungen hatte, um unsere Kirche sich besonders verdient gemacht. Von ihm sind auch die Zeichnungen in dem Werke »Basilica Carolina«[6]), das die Jesuiten zur Vollendung der Kirche herausgegeben und dem Kurfürsten gewidmet haben.

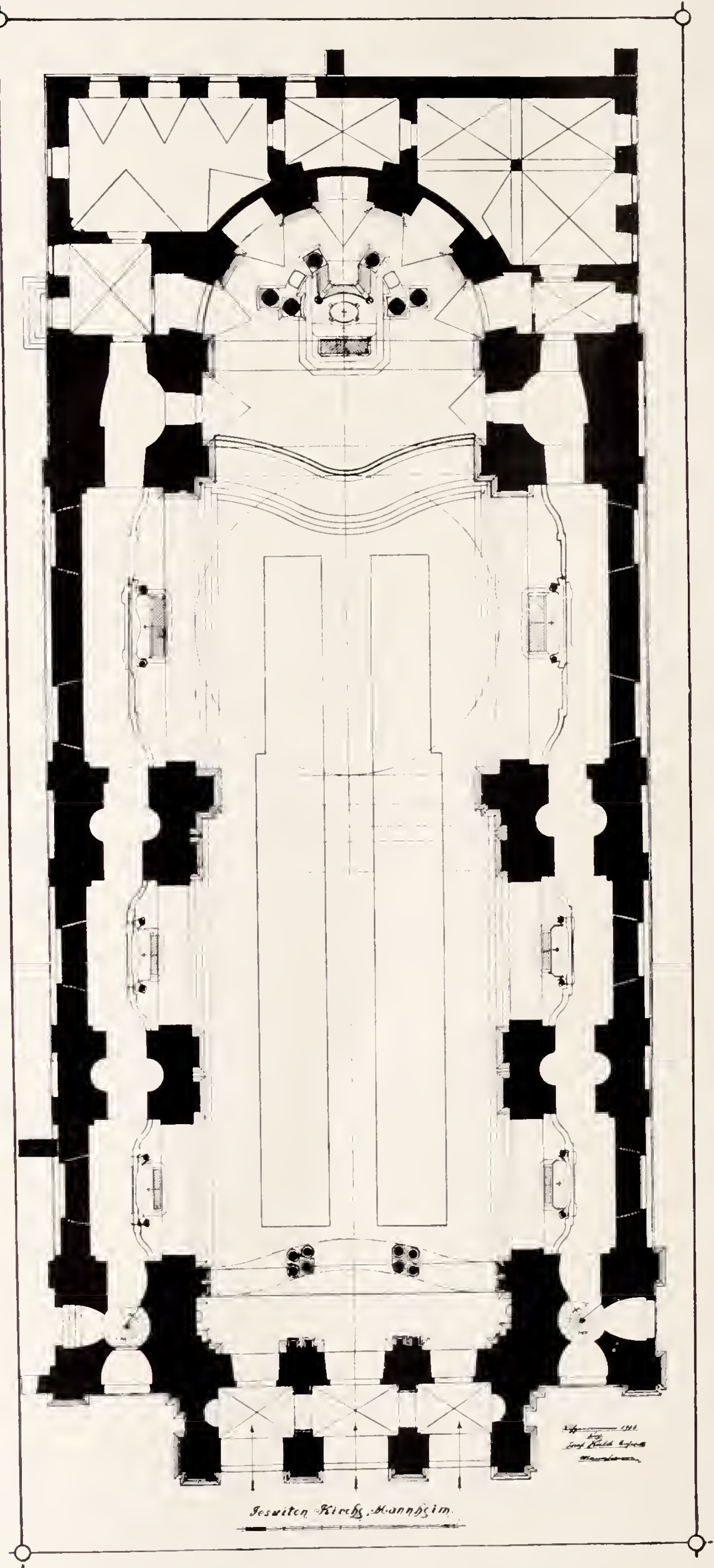
Bibiena hat es meisterhaft verstanden, in dieser groß angelegten Hofkirche ein Werk zu schaffen, das stadtbeherrschend die weite Umgebung überragt (Abb. S. 169). Mit künstlerischem Feingefühl ist die Kirche in ihre Umgebung eingegliedert. Die absichtliche Verschiebung in die Kalte Gasse, der kleine Platz vor der Kirche mit der hervortretenden Vorhalle, die einfache Fassade des Kollegiums und die sonst niederen Häuser ihrer Umgebung, all das war nur Mittel zum Zweck, die Kirche hervorzuheben. Dieses ist Bibiena vortrefflich gelungen. Majestätisch und wirkungsvoll überstrahlt sie auch heute noch die Oberstadt mit ihrem riesenhaften Schloß und ernst und feierlich ermahnt sie uns in ihrer heiteren und überquellenden Formensprache an die Erhabenheit und hehre Allmacht Gottes.

Der Grundriß geht auf Il Gesù in Rom zurück (Abb. S. 172). Er hat die Form des lateinischen Kreuzes und ist dadurch besonders bemerkenswert, daß seine Seitenschiffe vier Stufen über dem Mittelschiff und in der Höhe des Chores liegen. Durch diese Anordnung ist die Kirche ungemein übersichtlich. Unter den Arkaden der Seitenschiffe sind die Nebenaltäre kapellenartig eingebaut. Diese tragen durch ihre erhöhte Lage und ihre parallelle Stellung zum Langhause der Kirche wesentlich dazu bei, die an sich schon pompöse Raumwirkung noch mehr hervorzuheben (vgl. Abb. S. 173 und 179).

Die Kirche ist im ganzen 70 m lang, 34 m breit und im Lichten 30 m hoch. Die Glockentürme haben eine Höhe von 60, und die

[1]) Großh. Generallandesarchiv.
[2]) Jesuitenkirche Mannheim, Festschrift 1907.
[3]) Nieser in Naglers »Allg. Künstlerlexikon«.
[4]) Dr. Walter, »Mannheim in Vergangenheit und Gegenwart«, I. Bd.

[5]) Dr. Walter, »Mannheim in Vergangenheit und Gegenwart«, I. Bd.
[6]) »Basilica Carolina«, Festschrift, die zur Einweihung der Kirche 1760 von den Jesuiten herausgegeben wurde.



GRUNDRISS DER JESUITENKIRCHE IN MANNHEIM
Text S. 171

Vierungskuppel eine solche von 80 m. Die Giebelfassade zeigt die reichste Entwicklung. Sie tritt etwas in den kleinen Platz herein.

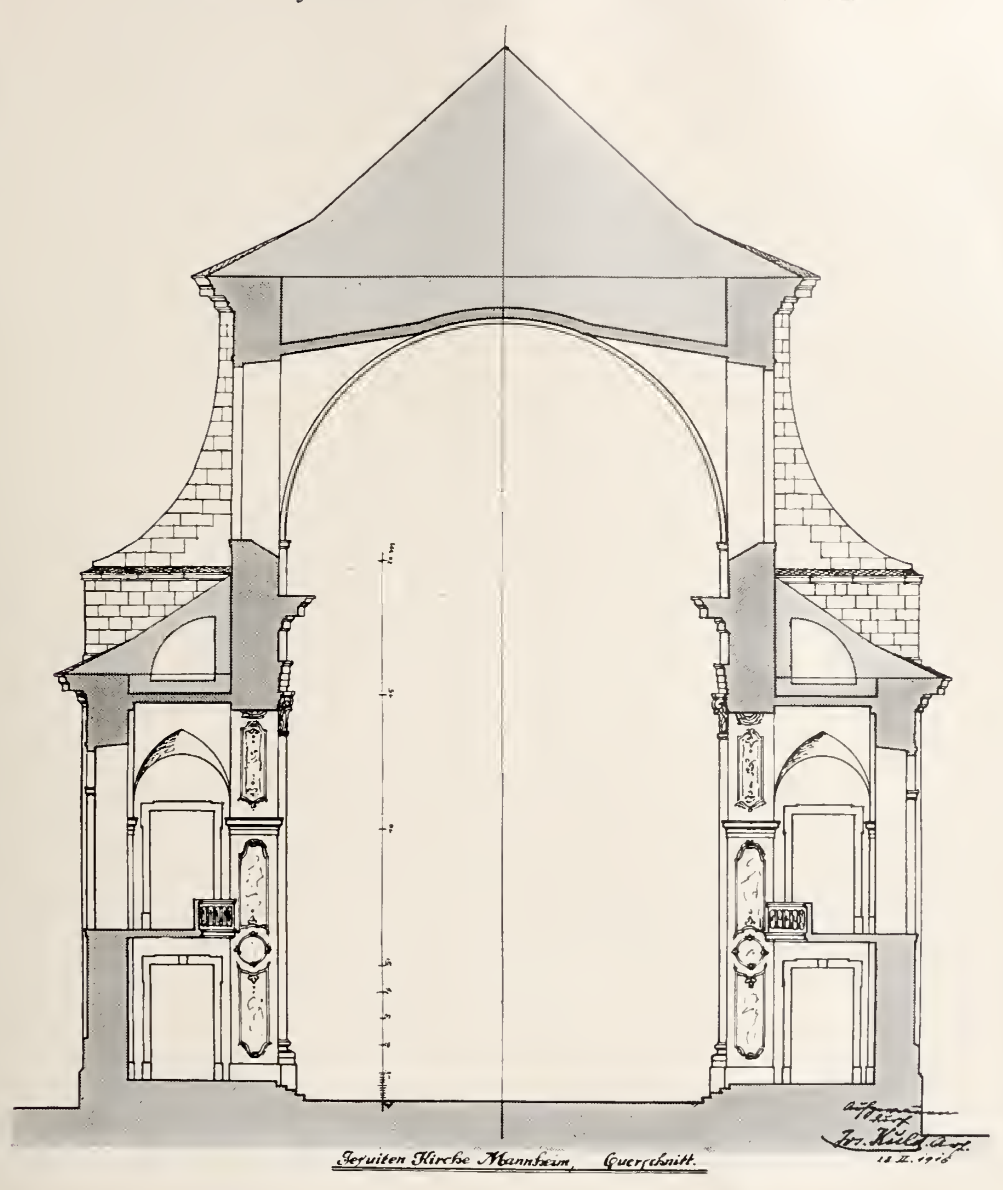
Nach der Vollendung des Kollegiums hatte die Bautätigkeit ausgesetzt, da es an Geldmitteln gefehlt hat. Erst im Jahre 1738, als der Kurfürst durch eine Urkunde vom 28. März 1738 weitere Bestimmungen über die projektierte Kirche getroffen und eine jährliche Beihilfe von 15000 fl. zugesagt hatte, wurde die Bautätigkeit wieder aufgenommen[1]).

Nach dem Willen des Erbauers sollte das Gotteshaus eine Hofkirche sein und so genannt werden[2]). Jedoch sollte die Verwaltung und die Abhaltung des gesamten Gottesdienstes den Jesuiten für alle Zeiten bleiben, auch nach etwaigen Regierungs- und Religionsänderungen, ein Simultaneum sollte nicht eingeführt werden dürfen. Die Gelder zum Bau waren aus den dem Kurfürsten zu freier Verfügung stehenden Mitteln genommen und sollten von da auch ferner ausnahmslos bestritten werden.

Natürlich hatten obige Mittel bei weitem nicht ausgereicht, das Werk zu vollenden und als gar am 31. Dezember 1742 der Tod des Kurfürsten und Stifters Karl Philipp eintrat, ist die Bautätigkeit ins Stocken geraten. Wohl hatten die Jesuiten zur Zahlung an die Bauhandwerker Gelder vorgestreckt, doch diese haben nicht ausgereicht und so wandten sich die Handwerker in einer beweglichen Eingabe an den neuen Kurfürsten Karl Theodor um Bezahlung. Dieser hatte daraufhin am 13. Dezember 1743 angeordnet, daß die den Bauhandwerkern noch zukommende restliche Summe von 36900 fl. nach und nach bezahlt werde, hat aber die kaum beachtete Mahnung daran geknüpft, »Bedacht zu nehmen, daß die Gelder nicht zu überflüssigen Zierathen

[1]) Jesuitenkirche Mannheim, Festschrift 1907.

[2]) Jesuitenkirche Mannheim, Festschrift 1907.



QUERSCHNITT DURCH DIE JESUITENKIRCHE IN MANNHEIM

ach des Architekten Willkür, sondern ledig-
ch zum höchst notwendigen Bauwesen,
ach vorheriger reifer Überlegung, verwendet
rerden möge«[1]).

Wenn auch die Bauarbeiten unter dem
euen Kurfürsten wieder ihren Fortgang
ahmen, so blieben die Differenzen zwischen
er Bauleitung und den Handwerksmeistern
– genau wie heute — diesem Baue auch
icht erspart.

Bereits 1746 sehen wir den »Fortifications-
)bristen« Neumann[2]), den Erbauer des Würz-
urger Schlosses, als Schiedsrichter hier, um
ie »Irrungen« in Ordnung zu bringen[3]).

[1]) Großh. Generallandesarchiv.
[2]) Großh. Generallandesarchiv.
[3]) Balthasar Neumann, dieser berühmte Architekt,
ollte dadurch mit unserer Kirche bekannt werden.

Am 12. März 1746 kam Neumann hier an, »um die Messungen vorzunehmen«, ging dazwischen einige Tage nach Bruchsal, wo er am Schlosse zu tun hatte, und kehrte am 31. März wieder zurück. In dieser kurzen Zeit hat es sich gezeigt, daß »Abseiten des Collegii wieder Irrungen entstanden sind« und daß Neumann sich »alle menschenmögliche Mühe gegeben, bis man endlich so weit gekommen, daß zwei nach einander folgende Messungen endlich mit allseitiger Approbation und Zufriedenheit geschlossen und unterschrieben worden«.

Für seine Mühe erhielt Neumann »100 Specisducaten und Zehrung nebst Auslagen für sein Gutachten«.

Als zweiter Sachverständiger hat der »geistl. Administrations-Baumeister Cunzelmann« mit-

gewirkt. Hervorzuheben ist auch, daß der »Steinhauer Palier Frantz Raballiati wegen extra Fleiß und Müh in Anordnung der Steinhauerarbeit, weil 6000 fl. erspart wurden, 87 fl. erhielt[1]). Im Jahre 1747 ist derselbe zum Baumeister ernannt worden, auch hat man ihm von da an für die Inspektion des ganzen Kirchenbaues pro Monat 25 fl. vergütet.

Die Gewölbe des Hochschiffes wurden im Jahre 1747 geschlossen und die Dächer in den Jahren 1748—1751 durch Schieferdeckermeister Reiling eingedeckt.

Nach langer Weiterarbeit konnte endlich am 15. November 1756 der erste Gottesdienst darin abgehalten werden[2]). Die Einweihung fand erst später statt, wie wir noch hören werden.

IV. Es ist leider nicht möglich, an dieser Stelle all das zu schildern, was in der langen Bauzeit von 18 Jahren alles sich zugetragen hat, immerhin ist es von hohem Interesse, einen kurzen Einblick in die damaligen Verhältnisse der Handwerksmeister und Künstler zu tun.

Nach der vorgelegten Kirchenbaurechnung, welche die Einnahmen und Ausgaben der Jahre 1737—1757 umfaßt, betrugen die Einnahmen 399 903 fl. 21 Kr. und die Ausgaben 400 530 fl. 25 Kr.

Am 22. Juni 1758 erfolgte das Absolutorium für diese Beträge und die Zahlungsanweisung des Restes mit 598 fl. 10 Kr. und weiterer 2000 fl. für noch nicht bezahlte Rechnungen. Unterm selben Datum warf der Kurfüst ein Kapital von 30 000 fl. aus als Fond, aus dem »sämtliche Reparationen und sonstige Erfordernisse in der Kirche und dem Seminario Musico« bestritten werden sollten[3]).

Bei der Beurteilung dieser Bausumme muß berücksichtigt werden, daß das Bauholz aus den »Ottenberger Waldungen bey Lautheren« (Otterberg bei Kaiserslautern), der aus Italien bezogene Marmor und der größte Teil der inneren Ausstattung und der Hochaltar auf spätere Rechnung angewiesen wurden.

Die Maurerarbeiten waren dem Baumeister Prior und dem Maurermeister Pfanner und die Zimmerarbeiten dem schon genannten Zimmermeister Warth in Mannheim übertragen. Nach dem Akkord »soll denselben für Stellung jeglicher Ruth Mauer à 256 Schuh, in denen Fundamenten 15 Schuh, ober Erden aber 50 Schuh hoch, für jede Ruthen 17 fl., und von da an bis auf etwa 110 Schuh hoch, worunter auch die Gewölber, sodann noch daß dieselbe doppelt gemessen werden, begriffen seyend, für jede Ruth 25 fl. bezahlt werden, sambt Aufgrabung deren Fundamenten, rüstung, einschalung, rauer und gebackener Steinen, Kalch, Sand, u.s.w.«. Dieselben übernahmen auch im Jahre 1745 das »sämbtliche Dachwerk«[4]).

Die Steinhauerarbeiten hatten die Heidelberger Steinhauermeister Kukeisen und Schreiber übernommen, die aber schon im ersten Jahre (1738) nicht alle Steine liefern konnten, weil »der Arbeit zu viel, auch einige Veränderungen in der Designation der Steine geschehen«, weshalb »auch der Akkordpreiß nicht gehalten worden« und man Steinhauermeister hergenommen hat, wo man gekönnt hat«. In der Tat ist man auch danach verfahren und hat eine ganze Anzahl Steinhauermeister aus Heidelberg, der bayerischen Pfalz und dem Odenwald zur Lieferung herangezogen. Ebenso war es mit den Eisen- und Schlosserarbeiten, die dem Schlossermeister Gallina übertragen waren, der 1744 starb. Dessen Witwe heiratete 1745 den Schlossermeister Babeldey und als dieser 1748 ebenfalls starb, führte sie das Geschäft weiter und heiratete 1751 den Schlossermeister Schock. Daneben lieferte die »Schmiedin Feuchterin« und der »Zirkelschmied Lüdecke« verschiedene Arbeiten[5]).

Wie bekannt, sind sämtliche Altäre, die Kommunionbank, die Pilasterfüße und Sockel, der Taufstein, die Weihwasserbecken und der Chorboden aus echtem Marmor. Derselbe kam teilweise zu Schiff aus Italien, den Rhein herauf und wurde von den verschiedenen Landeshoheiten auf Ersuchen jeweils zollfrei durchgelassen. Auch am Wolfsbrunnen »ober Heidelberg« hat man Versuche gemacht, sog. wilden Marmor zu gewinnen, aber nur »sehr schlechte und untüchtige Stück« gefunden[6]). Die aus Livorno in Italien kommenden Blöcke waren so schwer, daß man für ihren Transport über die Neckarbrücke fürchtete und diese »wegen der schweren Marmorsteine«[7]) nochmals unterstützt hat. »Auf den ledigen Platz neben dem Lazareth gebracht und mit einem schützenden Dach versehen«[8]), wurden sie dort von dem »Marmorierer Mathes Butz« verarbeitet. Diesem »sind wegen Behauung, Polierung und Setzung deren Sockel« mehrmals Gelder angewiesen worden, u. a. auch für das Legen

[1]) Großh. Generallandesarchiv.
[2]) Großh. Generallandesarchiv.
[3]) Jesuitenkirche Mannheim, Festschrift.
[4]) Großh. Generallandesarchiv.
[5]) Großh. Generallandesarchiv.
[6]) Jesuitenkirche Mannheim, Festschrift.
[7]) Großh. Generallandesarchiv.
[8]) Großh. Generallandesarchiv.

des Chorbodens, mit den vom Rittersaal des Schlosses überlassenen Marmorplatten.

Die innere Ausschmückung der Jesuitenkirche (Abb. S. 179), soweit ihre Stuckarbeiten an den Kapitälen, der Kuppel, den Umrahmungen der Bögen, den Fensterleibungen und Marmorfüllungen in Betracht kommen, sind dem Egid Quirin Asam, »ein vollkommener Meister in der Stukador-Arbeit«, übertragen gewesen. Asam war von 1749 bis zu seinem Tode, der am 29. April 1750 hier erfolgt ist, an unserer Kirche tätig. Wir finden erstmals eine Anweisung vom 31. März 1749 über 650 fl. für ihn. In dieser Anweisung und in vielen Rechnungen, z. B. über »Zwölfwochiges Kostgeld für Hr. Asam, Mahlern und seinen Gehilfen, wöchentlich 4 fl. = 96 fl. . .« ist er überall als Maler bezeichnet, obwohl er mit der Malerei meines Erachtens kaum viel zu tun hatte. Seine Arbeiten sind dann hauptsächlich von dem »Gipser-Quadrateur Brau« und »Heiß« fertiggemacht worden. Erheiternd ist es auch, daß bei diesen Arbeiten sich Rechnungen finden, von »dem Bierbrauer Hoffmann für anno 50 geliefertes Bier an die Gipsarbeiter, nicht zum Trunk, sondern zum anmachen des Gips«. Hoffentlich werden sie die »244 Maas Bier, welches von denen Gipsernn zu ihrer Arbeit verabreicht worden« ist[1]), auch versucht haben!

Technisch interessant ist es auch, daß »Stroh für den Maler Asam zur Ausgleichung der innerhalb des Kirchengewölbes vorstehenden Gurten« und »Kohlen zur Ausfüllung der Stukatur und Quadraturarbeit«[2]) verwendet worden sind. Letzteres habe ich persönlich bestätigt gefunden bei der im Jahre 1907 stattgefundenen Instandsetzung, da bei den weit ausladenden Gesimsen, die teilweise beschädigt waren, ganze Scheite Buchenholzkohle der Länge der Gesimse nach, in dieselben eingelegt waren; jedenfalls um eine größere Stabilität und ein rascheres Abbinden des Gipses zu ermöglichen. Die Hauptmalerei der Kirche, das große Deckengemälde im Langhaus und die reiche Bemalung der Kuppel, werden allgemein dem berühmten Maler Kosmas Damian Asam, der die Fresken im Rittersaal und Treppenhaus des Schlosses und die Malerei in der Schloßkapelle hier schuf, zugeschrieben. Das ist jedoch ein Irrtum, wie wir später noch sehen werden.

Ein großer Teil der Innenausstattung, namentlich der Hochaltar, wurde erst vollendet, nachdem schon lange Gottesdienst darin abgehalten wurde.

Die »hochfestliche Einweihung«[3]) der Kirche erfolgte erst am 13. Mai 1760 durch den Fürstbischof Josef von Augsburg, Prinz und Landgraf von Hessen, in Gegenwart des Kurfürsten und seiner Gemahlin, des gesamten kurfürstlichen Hofstaates, einer zahlreichen Geistlichkeit und der begeisterten Schar seiner treuen Untertanen. Festprediger war der Weihbischof von Mainz, Christof Nebel, Bischof von Kapharnaum, während die Hofkapelle den musikalischen Teil beim Hochamte übernommen hatte.

Als Andenken an die Vollendung ließ der Kurfürst eine Münze prägen mit dem Bilde der Kirche, die Jesuiten aber gaben aus Dankbarkeit und zur Verherrlichung des Festes ein Festbuch mit dem Titel »Basilica Carolina« heraus, das sie dem Kurfürsten widmeten, in dem das ursprüngliche Projekt von Kollegium und Kirche — in prachtvollen Stichen von dem Kupferstecher Klauber in Augsburg — dargestellt ist. Auch enthält es Festgedichte zum Preise der beiden Stifter der Kirche und des kurfürstlichen Hauses und eine schwungvolle Beschreibung des Gotteshauses.

V. Wie im Grundriß, so ist auch im Aufriß Il Jesù in Rom, Giacomo Vignolas Werk, für unsere Jesuitenkirche Vorbild gewesen (Abb. S. 176).

Die Hauptfassade besteht in zwei mächtigen, übereinanderliegenden Geschossen, die durch mehrere Pilaster geteilt werden. In ihren Kolossalordnungen von Pilastern, Giebeln und Figurennischen findet der Beschauer die Merkmale der von Italien ausgegangenen Zeitrichtung in der Architektur ausgedrückt, originell in der Kompostion, wie klassisch schön in der großzügig und monumental gestalteten Gesamtausführung. Charakteristisch sitzt der flache Tempelgiebel mit seinen graziösen Skulpturen von Egells Meisterhand in Höhe der Seitenschiffe und massiv und wuchtig schließen die beiden Glockentürme mit ihren welschen Hauben die große Mittelpartie ein.

Besonders fällt die starke Betonung der runden und kräftig gegliederten Turmgiebel in Höhe des Hochschiffdaches auf. Sie bilden die Überleitung zu den achteckigen Glockentürmen, die in bewegter Silhouette mit dem Zeichen des Kreuzes endigen. In den zart profilierten Nischen sind die von Verschaffelt gefertigten Kolossalfiguren, die Kardinaltugenden darstellend, angebracht, und über dem Eingange ist eine monumentale Engelgruppe, die das kurpfälzische Wappen hält.

[1]) Großh. Generallandesarchiv.
[2]) Großh. Generallandesarchiv.
[3]) H. Bauer, Die Jesuitenkirche in Mannheim, 1882.



AUSSENANSICHT DER JESUITENKIRCHE IN MANNHEIM
Text S. 175

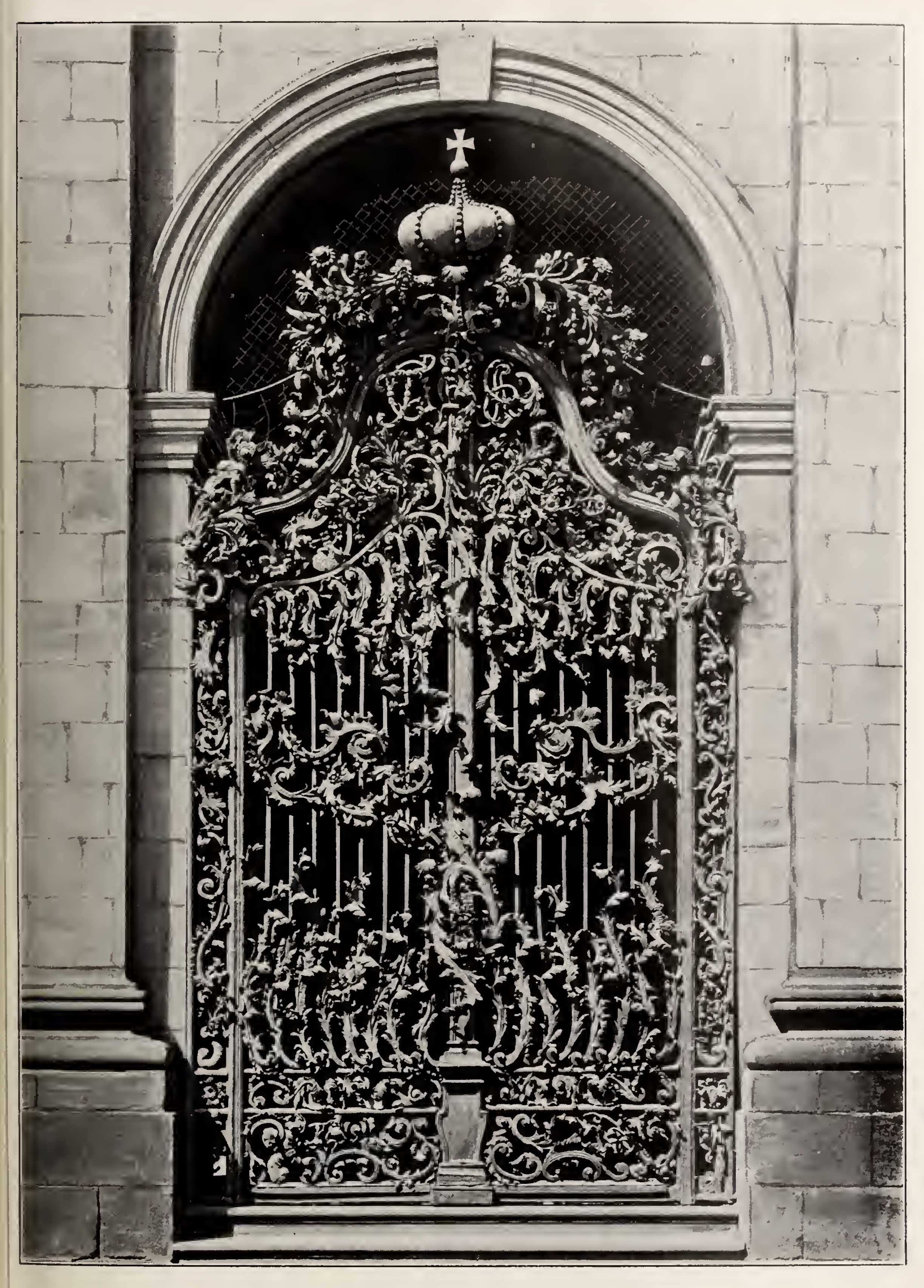
Ein Glanzstück dieser Fassade sind die schmiedeeisernen Tore der Vorhalle (Abb. S. 177). Es sind Meisterwerke der Schmiedekunst jener Zeit, voll üppigen Lebens und kaum nachahmlicher Schönheit; sie gehören zum Besten, was in dieser Beziehung je geleistet wurde. Diese Tore erinnern lebhaft an diejenigen des Würzburger Schlosses, mit denen sie viel Ähnlichkeit haben. Sie wurden von dem Mannheimer Meister Reinhard Philipp Sieber gefertigt. Der basilikale Charakter der Kirche tritt durch die Zweigeschossigkeit besonders hervor und kommt in den Seitenfassaden so recht zum Ausdruck. Letztere sind im Verhältnis zur Giebelfassade einfacher gehalten.

Während die Giebelfassade in Haustein durchgeführt ist, sind die Seitenfassaden in Putz gehalten. Mächtige Strebepfeiler sind es, die über den Seitenschiffen hervortreten und mit großem Schwunge den Gewölbeschub des Hochschiffes aufnehmen. Das Querschiff liegt in der Flucht der Seitenschiffe und kommt erst über diesen zur Geltung. Sein Giebeldach bildet die Überleitung zur großen Vierungskuppel mit ihrer schlanken Laterne, die das ganze Gebäude überragt. Der Chor und die Sakristeianbauten sind architektonisch wenig ausgebildet.

Durch die gittergezierte Vorhalle gelangt man ins Innere. Unwillkürlich ist man ergriffen von der majestätischen Pracht und den riesigen Dimensionen, welche Auge und Herz gefangennehmen. Mit einem Blick überschaut man das ganze weite Innere. Es ist eine reiche und festlich gestimmte Farbensymphonie, die einen umfängt und die in dem monumentalen 19 Meter hohen Hochaltar ihren Höhepunkt erreicht. Die Architektur, Malerei und Bildhauerei wetteifern einander zuvorzukommen (Abb. S. 179).

Es ist der Geist Berninis, den wir in de[r] Peterskirche in Rom verwirklicht sehen, de[r] hier Wurzel geschlagen hat und durch Bibiena und Verschaffelt auf deutsche Verhältnisse übertragen, zu klassisch schönen Ausdruck gebracht wurde.

Das durch die großen Fenster von alle[n] Seiten hereinflutende Tageslicht läßt die ein



VORHALLENTOR DER JESUITENKIRCHE IN MANNHEIM
Text S. 176

zelnen Kunstgegenstände zur vollen Wirkung gelangen.

Das Langhaus ist nur zwei Joche groß, die in weiten Bogen miteinander verbunden sind. Wie am Äußern, so tritt auch im Innern die vertikale Teilung hervor. Kräftige Doppelpilaster mit attischer Basis und reichem Kapitäl steigen bis zum mehrfach gegliederten Architrav und dem 1,40 Meter ausladenden Hauptgesims, das in 19 Meter Höhe das ganze Innere umzieht. Die Einlagen im Fries und den Pilastern sind aus Stuckmarmor, der durch eine zarte Profilierung eingefaßt ist. Seine gelblich grüngraue Tönung ist von wohltuender Wirkung und verleiht dem Raume einen feierlich warmen Eindruck. Etwa sieben Meter über dem Eingange ist die Orgel- und Sängerempore, in den Seiten- und Querschiffen schließen sich Emporen für das Publikum an; ihre Brüstungen haben flechtartige Stuckverzierungen mit teilweiser Vergoldung.

Von diesen Emporen konnte man trockenen Fußes durch das Kollegium ins Schloß und zu den Fürstenlogen, die am Ende der Emporen seitlich des Chores eingebaut sind, gelangen. Diese Fürstenlogen sind erkerartig in den Chor hineingebaut. Die Wände haben eine kostbare Bespannung mit Seidenstoffen und die Decken vornehme Stuckverzierungen und Vergoldungen.

Über dem Hauptgesims wölbt sich ein riesiges Tonnengewölbe, dessen Scheitel 30 Meter über dem Fußboden liegt und in das die Gewölbekappen der großen Hochschiffenster einschneiden. Die Überhöhung des Gewölbes ist an den Gurtbogen durch ein kleines Gesims hervorgehoben.

Das Querschiff und der Chor sind vom Langhause durch kräftige Gurtbogen getrennt, in denen — ähnlich wie bei den Pilastern — Füllungen eingelassen sind, die in Freskotechnik bemalt wurden. Das Querschiff und das Chorgewölbe liegen in Höhe des Langhausgewölbes. Über der Vierung des Querschiffes ist ein großes Kuppelgewölbe, das zunächst vom Viereck ins Runde und dann ins Achteck übergeht und — durch mehrfache Gesimse und die Kuppelfenster unterbrochen — in 54 Meter Höhe abschließt.

Zu beiden Seiten des Chores sind Priesteroratorien und anschließend links die Sakristei und rechts eine Kreuzkapelle. Unter dem Chore ist eine geräumige Krypta, die mit Kreuzgewölben überdeckt und durch eine Falltüre vom Langhaus zugänglich ist. Sie war als letzte Ruhestätte für die Mitglieder der kurfürstlichen Familie bestimmt, ist aber infolge der Übersiedelung Karl Theodors nach München leer geblieben. Jetzt wird si[e] in der Charwoche als heiliges Grab benützt. Eine zweite Krypta ist unter dem Kollegium, dem heutigen Pfarrhaus. Diese dient als letzte Ruhestätte der hier verstorbenen Jesuiten, deren letzter der berühmte Astronom Pate[r] Christian Mayer war.

VI. Die innere Ausstattung der Kirch[e] trägt den Stempel klassischer Größe, übertragen auf unsere Verhältnisse, an sich. Pete[r] Verschaffelt (geboren 1710 in Gent), der al[s] 27jähriger von Paris nach Rom kam und fü[r] den Papst Benedikt XIV., neben der Büst[e] des hl. Vaters für das Kapitol, auch ein[e] Statue des Papstes für das Kloster Mont[e] Cassino fertigte, war es, der nach dem Tod[e] Bibienas und Egells von London aus, w[o] er kurze Zeit im Dienste des Prinzen vo[n] Wales stand, nach Mannheim berufen wurde. Er, der vieles für die Kirche schon geleiste[t] hatte, kam im Alter von 42 Jahren hierher, um hauptsächlich bei der inneren Ausstattun[g] unserer Hofkirche mitzuwirken. Wenn wi[r] auch annehmen dürfen, daß die Nachfolge[r] Bibienas bestrebt waren, in seinem Sinn[e] weiter zu arbeiten, so scheint man offenba[r] doch der Meinung gewesen zu sein, eine[n] Künstler zuziehen zu sollen, der dem Geist[e] und der Kunst Bibienas nahe stand. Diese[n] hatte man in Verschaffelt tatsächlich gefunden.

Die Kirche hat außer dem Hochaltar[1] noch sechs Seitenaltäre, von denen zwei im Querschiff und vier unter den Arkaden de[r] Seitenschiffe stehen. Das Modell zum Hochaltar, das Egell bereits begonnen hatte, wurd[e] von Verschaffelt umgearbeitet. Der Alta[r] schmiegt sich der Chorrundung gut an un[d] bildet mit seiner Säulenstellung einen Halbkreis, dem links und rechts seitlich noch j[e] eine Säule beigegeben ist. Sein Unterbau, von den Stufen bis zum baldachinartige[n] Aufbau, ist ganz aus echtem Marmor. Di[e] prächtigen Säulenmonolithe mit attischer Basis und korinthischem Kapitäl sitzen au[f] einem kräftigen und maßvoll gegliederte[n] Unterbau, der noch über die Mensa hinaufragt. Der Fries über den Säulen ist mi[t] reichen Metallverzierungen geschmückt un[d] das darüber befindliche Gesims bildet di[e] Grundlage zum reichen, vergoldeten und geschwungenen Thronbaldachin, der oben zusammenläuft und mit einer draperieartige[n] Galerie mit Kugel und Kreuz endigt. Übe[r] den seitlichen Säulen stehen zwei über lebens-

[1]) Paul Egell war noch mit einem Modell für de[n] Hochaltar beschäftigt und später ließ Verschaffelt ei[n] solches machen, ehe er an die definitive Ausführun[g] ging.



INNERES DER JESUITENKIRCHE IN MANNHEIM
Text S. 177 und 178

große, geflügelte Engel, von prächtiger Gestalt und schöner Modellierung, die eine vom Thronbaldachin herabhängende Girlande halten.

Diese Bekrönung und die Engel sind dem Hauptaltar der Peterskirche in Rom entlehnt. In dem Unterbau der von den Säulen gebildeten Rundung liegt die etwas vorgebaute Mensa mit dem aufsteigenden Tabernakel. Derselbe ist von Alabastersäulchen umringt, hat eine reiche und massive Vergoldung, aus der das Auge Gottes hervorleuchtet und ist mit dem Buche mit den sieben Siegeln, auf dem das Lamm Gottes ruht, abgeschlossen.

Etwas erhöht hinter diesem kostbaren Heiligtum steht — wie auf einem heiligen Berge — der hl. Ignatius, der den vor ihm knienden Franziskus Xaverius vor seiner Abreise nach Indien segnet. Franziskus hat den Wanderstab in der Hand und hat seinen Blick auf ein geöffnetes Buch gerichtet, das ein kniender Engel ihm hinhält und in dem die Worte »Ad majorem Dei gloriam« zu lesen sind. Zur Seite dieser ergreifenden Gruppe stehen zwei allegorische Frauengestalten, den Glauben (mit einem Kreuz und Kelch) und Asien (Mongolin mit Kind) darstellend. Über dieser Gruppe schwebt der hl. Geist, in einen Wolkenhimmel mit Engelchen eingehüllt und von einem Strahlenkranz umgeben.

Es gibt in der christlichen Kunst viele Werke, die durch ihre Vollkommenheit verdienen, bekannt zu werden, wenige aber, die dieses seltene, charaktervolle und tief religiöse Werk übertreffen. Seine Ausführung, »zu der Verschaffelt ganze neun Monat hat zubringen müssen«[1]), war ursprünglich in Marmor vorgesehen, mußte aber — weil es an Geldmitteln gefehlt hat — in Gips geschehen.

Die Seitenaltäre sind einfacher gehalten; ihre Rückwände dienen gleichzeitig zur Unterstützung der seitlichen Emporen. Die Sockel der Altäre liegen in gleicher Höhe wie die Mensa, die etwas vorgebaut ist und deren Unterbau eine sarkophagartige Bildung hat. In der Mitte jeden Altares ist ein von dem damaligen Kunstmaler und Galeriedirektor Krahè aus Düsseldorf gemaltes Bild eingelassen. Zwei über Eck gestellte Säulen mit niederer Basis und vergoldetem Kapitäl geben dem Ganzen eine nischenartige Einfassung. Ein reiches Gesims, das über den Säulen mehrmals verkröpft und geschwungen ist, schließt den Hauptteil ab.

In der oberen Partie des Altares sind prachtvolle Reliefdarstellungen angebracht, die zum Teil Szenen aus der Leidensgeschichte des Heilandes enthalten.

An den Altären im Querschiff ist der Sockel vor den Säulen vorgebaut (Abb. nebenan). Auf diesen Vorbauten stehen zwei grandiose Engel mit gespreizten Flügeln und Marterwerkzeuge in der Hand haltend. Sie sind aus hellem Marmor gefertigt. Von besonderem Reize sind auch die zwei Weihwasserbecken links und rechts des Einganges, die nach dem Vorbilde der von Be

QUERSCHIFFSALTAR DER JESUITENKIRCHE IN MANNHEIM
Text nebenan u. S. 181

[1]) Großh. Generallandesarchiv.

nini für die Peterskirche in Rom entworfenen ausgeführt sind. Ihre Form ist muschelförmig. Über der Muschel schwebt in kecker und heiterer Haltung ein reizender Engel, der einen bunten goldgefranzten Vorhang (aus verschiedenfarbigem Marmor gebildet) darüber hinwegzieht, so daß die Muschel sichtbar wird. Es sind köstliche Stücke, die durch die Vielfarbigkeit des Marmors erst recht zur Geltung kommen. Diese prachtvollen Arbeiten sind alle von Verschaffelt ausgeführt worden. Besonderes Interesse beanspruchen auch die Logenbalkone seitlich des Chores, die Orgel und die Kanzel. Sie sind in Holz ausgeführt und stammen von den Bildhauern Paul Egell (1691 bis 1757) und seinem Sohne Augustin (1731—1785). Erstere ragen erkerartig in den Chor hinein, sind mit Schiebfenstern versehen und durch eine abgestufte Verdachung mit geschnitztem, vergoldetem Gesims geschlossen. Eine Krone darüber darf als Kennzeichen für die Hofloge angesehen werden. Es waren die letzten Werke, die Egell senior vor seinem Tode ausgeführt hat.



KANZEL DER JESUITENKIRCHE IN MANNHEIM
Text unten

Die Orgel ist ein Werk des Orgelbauers Rohrer aus Straßburg. Das reiche Gehäuse stammt von Schreinermeister Graff und Egell junior. Es ist seitlich durch zwei runde, weit ausladende Pfeifentürme flankiert, die mit reich vergoldeten Vasen endigen. In der Mitte über dem Spieltisch sind musizierende Engel und darüber in reich bewegter Umrißlinie ist ein Schild mit Krone und dem Namenszug Karl Theodors.

Die Kanzel ist ebenfalls von Graff und Egell junior ausgeführt (Abb. oben). In den Füllungen des Kanzelkorbes sind drei zierliche Reliefdarstellungen mit Szenen aus der Bibel angebracht. Der Schalldeckel hat eine draperieartige Einfassung und ist an den Hauptpunkten mit Engelköpfchen geschmückt.

Die hier wiederholt genannten Bildhauer Egell haben (neben Verschaffelt) wesentlich zur künstlerischen Vollendung unserer Jesuitenkirche beigetragen. Paul Egell, der schon am Innern des Schlosses mitgewirkt und auch die herrliche Darstellung der Dreieinigkeit am Giebel der Schloßkapelle ausgeführt hat, war es, der namentlich den ornamentalen Teil am Äußern und die Schnitzarbeiten an den Hoflogen im Innern bearbeitet hat. Er wie sein Sohn Augustin Egell waren bedeutende Künstler ihrer Zeit und bei Hofe gut gelitten. Augustin Egell ist mit Karl Theodor noch nach München übergesiedelt und starb dort 54 Jahre alt[1]).

VII. Neben den schon genannten Werken ist es namentlich die Malerei am Langhaus und Kuppelgewölbe, was unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt und deren Zeitepoche wir kurz betrachten müssen (Abb. S. 182 und 184). Nach dem Dreißigjährigen Kriege war der künstlerische Faden mit unseren Nachbarvölkern ziemlich abgebrochen und so kam es, daß, wie in der Architektur und Plastik,

[1]) Von ihm sollen auch einige Figuren der Peterskirche in München ausgeführt sein.



DECKENBILD IM SCHIFF DER JESUITENKIRCHE IN MANNHEIM
Text S. 181 bis 186

der Cortona folgte und bei dem »Naturalisten Polydoro da Caravaggio«[1]) gebildet haben, während letzterer sich mehr mit der Kunst Berninis beschäftigt hat.

Kosmas Damian Asam war zuerst als Gehilfe seines Vaters tätig, später finden wir ihn in der Benediktiner-Kirche in Weingarten, in St. Jakob in Innsbruck, in Prag, Maria Einsiedeln usw.

In Mannheim hat derselbe die Deckenbilder im Treppenhaus und Rittersaal des Schlosses und in der Schloßkapelle ausgeführt. Letzteres ist über der Fürstenloge mit »Kosmas Damian Asam fecit 1728« gezeichnet. Im Jahre 1732 ist Asam vom Kurfürsten Karl Philipp zum Kurpfälzischen Hofkammerrat ernannt worden.

Bis vor wenig Jahren war man allgemein der Ansicht, daß dieser berühmte Meister auch die Deckenbilder unserer Kirche gemalt habe, da nach den Kirchenbauakten von einem Maler Asam und seinen Gehilfen die Rede ist.

Nach der Biographie von Dr. Halm »Die Künstlerfamilie der Asam« (München 1896) waren es im ganzen fünf Asam. Der Vater, Kirchenmaler Hans Georg Asam (1649—1711), seine drei Söhne, Kosmas Damian der Maler (1686—1739), Egid Quirin der Stukkateur (1692—1750) und Pater Engelbert Asam (1683—1752) und als letzter der Sohn von Kosmas Damian, Franz Erasmus Asam (1720—1795).

Für uns kommen nur Kosmas Damian und Egid Quirin Asam in Betracht. Wie nun einwandfrei feststeht, wurde unser Kirchenbau 1738 begonnen. Kosmas Damian ist aber, wie aus obigem hervorgeht, 1739 gestorben. Er scheidet also für unsere Ausführung aus. Es bleibt somit noch Egid Quirin Asam, der Stukkateur, von dem wir bestimmt wissen, daß er in den Jahren 1749—1750 hier an unserer Jesuitenkirche beschäftigt war und daß ihm die Stukkateurarbeiten übertragen waren. Mitten in der

auch in der Malerei überall fremder Einfluß dominierte und sich geltend machte. Hauptsächlich waren es Italien und Frankreich, deren Kunstanschauung man als Vorbild nahm und deren Meister uns auch häufig begegnen. In Deutschland hatte die Malerei ihre Selbständigkeit verloren und war hauptsächlich auf eine Nachahmung der Italiener verfallen. Michelangelo, Bernini, Zampieri, Ghezzi und andere waren es, die man sich zum Vorbild nahm. Ihren Spuren begegnen wir auch in Mannheim in den Werken von Kosmas Damian Asam.

Wie bekannt, war schon der Vater dieses Asam als Kirchenmaler tätig. Ob er in Italien war, wissen wir nicht; dagegen steht fest, daß seine beiden Söhne, Kosmas Damian Asam, der berühmte Maler, und Egid Quirin Asam, der berühmte Stukkateur, Italien besucht haben. Ersterer soll sich an den Werken Giuseppe Ghezzis, welcher der Richtung

[1]) Dr. Halm, München, »Die Künstlerfamilie der Asam«, 1896.

Arbeit, am 29. April 1750, ist Egid Asam in Mannheim plötzlich gestorben. Ferner wird berichtet, daß er auch als Maler unter seinem Bruder tätig war.[1])

So schrieb Westenrieder in seiner »Beschreibung der Hauptstadt München« 1782: »Egidius Asam verlegte sich neben der Malerei auch auf die Stukkateurarbeit, worin er Meister geworden« und das »Allgemeine Lexikon der bildenden Künstler«, das in Leipzig erscheint, schreibt: »damals (um 1733) waren die Brüder schon für die Klosterkirche in Fürstenfeld tätig, wo Egid auch als Maler arbeitete«.

Selbständige Arbeiten sind von ihm nicht bekannt geworden.

In allen Rechnungen und sonstigen Aufzeichnungen für diese Kirche wird er überall als Maler bezeichnet.

In dankenswerter Weise hat nun Alfred Gerich im »Freiburger Diözesanarchiv« 1909 eine größere Abhandlung »Über die künstlerische Ausstattung der Jesuitenkirche in Mannheim« geschrieben und darin hauptsächlich eine Beschreibung der einzelnen Bilder gegeben. Natürlich kommt er dabei auch auf den Meister der Bilder zu sprechen und glaubt aus einem Vermerk in den Akten des Großh. General-Landesarchivs, der lautet: »Denen Stukkatürer für verfertigte 1368 Schuh gipsmarmor à 45 Kr., wie auch für 13 Capitäll à 12 fl. und die Arbeit an den 4 Capellen zür Hälfte (worauf Asam selig, in dessen arbeit sie stunden, schon 500 fl. per abschlag zahlt hatte) gibt ferner und zwar zur völligen Vergnügung der Kirchenbaucasse, doch auf Rechnung gedachten Mahlers Asam 982 fl.«, sowie aus einer Bemerkung über bezahlte Gelder: »hierunter seynd die an den Mahler Asam wegen bemahlter Kirche bezahlte 10500 fl. nicht begriffen« den Schluß ziehen zu dürfen, daß Egid Quirin Asam wirklich der Maler dieser Bilder ist. Mit Recht schreibt er: »Hier ist deutlich unterschieden zwischen Maler und Stukkateur. Es war damals nur ein Asam an der Jesuitenkirche beschäftigt, und zwar Egid Quirin Asam«. Folglich muß er die Bilder übernommen, wenn nicht gar ausgeführt haben.

In denselben Akten habe ich nun in einem »Extractus« (datiert vom 17. Oktober 1750) gefunden, daß die »Generalkasse Mannheim« unter anderem an Asam am 31. März 1749 650 fl. und am 26. Februar 1750 500 fl. ausbezahlt hat, »was mahler Asam und nach dessen Tod hießiges Collegium S. J. wegen Mahlung derselben Kirche empfangen hat.

Nach dem Gesagten scheint es außer Zweifel, daß Asam neben der Stukkateurarbeit auch die Malerei der Decken und Kuppelbilder übernommen hatte. Offenbar ist obige Summe von 10500 fl. für die genannten Bilder bestimmt gewesen und das andere waren wohl Teilbeträge, die er aus dieser Summe bereits erhalten hat. Wie wir aus Vorstehendem auch entnehmen können, hat Asam die Stukkateurarbeiten durch die »Stukkatürer«, die »bei Herrn Asam selig in Arbeit standen«, ausführen lassen. Nur so ist es auch zu erklären, daß man 1750 »einen Kasten Lett von Dürkheim für den Mahler zum modellieren« brauchte, der für die Modelle der Ornamente und Gesimse nötig war, oder »2 Wagen Holtz zum gips Brennen«.

Eine Bestätigung findet obige Annahme auch durch die im Jahre 1750 verausgabte Summe von jeweils einigen Kreuzern für »Schwalben zu schießen, welche in die Kirche eingeflogen und viele Unsauberkeit machten an der Mahlerey und den inneren Kuppelfenstern«.

Nach alldem haben wir in Egid Quirin Asam den künstlerischen Urheber nicht nur der Stukkateurarbeit, sondern auch den der Malerei zu erblicken; wenn wir auch annehmen müssen, daß andere Meister nach dem Tode von Asam seine Entwürfe ausgeführt haben.

Manches, was uns die Akten des Baues berichten, läßt diese Annahme zweifelhaft erscheinen, namentlich wenn wir lesen, daß in einer Sitzung am 12. März 1748 über eine Holzliste zur inneren Kuppel und zur Vierungskuppel beraten wird, die von Zimmermeister Warth vorgelegt wurde, und wo es sich darum gehandelt hat, ob die innere Kuppel nicht besser in Tuffstein statt in Holz ausgeführt werden sollte. Die Entscheidung fiel zugunsten einer Holzkuppel, die verschalt und verputzt wurde und worauf die Bilder jetzt tatsächlich gemalt sind.

Wenn wir annehmen, daß sehr rasch gearbeitet wurde, so kann diese Kuppel unmöglich vor Ende des Jahres 1748 vom Zimmermann fertig gewesen sein; dann kam der Verputz, die Gesimse und Stukkateurarbeit und dann erst die Malerei. Prof. Dr. Walter-Mannheim berichtet uns zwar in der »Geschichte Mannheims«, 1907, S. 502, »man habe, um das Gebäude ins Trockene zu setzen, die Dächer des Langhauses und Chores noch vor Fertigstellung des Frontispiz und der Kuppel eindecken lassen, infolgedessen die Maurer trotz alles Aufpassens und Mahnens

[1]) Dr. Halm, München, »Die Künstlerfamilie der Asam«, 1896.



KUPPELMALEREI IN DER JESUITENKIRCHE IN MANNHEIM
Text S. 182—186

vieles ruiniert hätten«. Da die Dächer in den Jahren 1747 bis 1751 eingedeckt wurden und das Geld in diesen Jahren überhaupt sehr spärlich floß, so ist kaum anzunehmen, daß vor dem Jahre 1750 ein Pinselstrich gemacht wurde.

Wie dem auch sei; jedenfalls steht unzwei-felhaft fest, daß all die Arbeiten von Asam — sowohl die Stukkateurarbeiten wie die Malerei — bei seinem Tode noch in ihren Anfängen waren und von ihm nicht vollen-det werden konnten, was schon aus dem

kolossalen Umfange der Arbeit und der geringen Summe hervorgeht, die er für seine Arbeit erhalten hat.

Dr. Walter berichtet auch, daß »mit den Deckenfresken offenbar etwas verfrüht begonnen worden« sei und erst »seit 1751/52 die Arbeiten an der inneren Ausschmückung der Kirche ihren ungestörten Fortgang nehmen«. Meines Erachtens können höchstens die Fresken an der Kuppel Asam zugeschrieben werden, auf die das Urteil paßt, das W. Schmidt (im »Allg. Künstlerlexikon«, S. 320) über die Bilder in der Johanneskirche in München, die bekanntlich ein Werk der Asam ist, gefällt hat, indem er schreibt: Sie seien »von rundlicher Modellierung« und »sind Produkte einer bloß äußerlichen Geschicklichkeit«. Auch Dr. Halm schreibt S. 59: »Zweifelhaft und unbedeutend erscheint uns Egids Tätigkeit in Mannheim«.

Wie wir nun wissen, war Egid Asam tatsächlich in Mannheim als Stukkateur und als Maler tätig, obschon das aus dem Charakter der ihm zugeschriebenen Arbeiten kaum zu ersehen ist. Wir müssen ihm allerdings zugute halten, daß er unter den Einflüssen der mehr der französischen Kunstrichtung folgenden Architekten Hauberat und Pigage stand und diesen vielleicht Rechnung getragen hat, oder, was das wahrscheinlichste ist, daß seine Entwürfe von anderen Meistern ausgeführt wurden. Am besten erkennen wir das Gesagte, wenn wir die Deckenbilder in der Schloßkapelle — die von Kosmas Asam gemalt und kaum 150 Meter von der Jesuitenkirche entfernt sind — mit den unsrigen vergleichen. Auffallend ist es da zu sehen, daß in dem großen Deckengemälde über der Orgelempore dieser Kapelle ein ähnliches Architekturbild mit Einblick in eine Kuppel (ähnlich der Vierungskuppel in der Jesuitenkirche) ist, wie an einer Darstellung im Deckenbild in unserem Langhause und daß die Umrahmung dieses Bildes in der Kapelle genau dieselbe braungelbe Umrahmung und Verzierung mit Blumengirlanden hat, wie unser großes Deckenbild in der Jesuitenkirche. Das ist wahrscheinlich darauf zurückzuführen (siehe Dr. Halm, S. 4), daß »Kosmas sowohl wie Egid« sich »scheinbar mehr durch ein Buch, man möchte sagen, theoretisch, als durch ausgeführte Bauten ihre architektonischen Kenntnisse an »Andreae Putei Perspectiva pictorum et Architectorum«, das unentbehrliche Hilfsmittel aller süddeutschen Barockkünstler« angeeignet haben. Dieses Buch scheint wohl für die Entwürfe beider Bilder benützt worden zu sein.

Die Annahme von Schmidt im »Allg. Künstlerlexikon«, daß Kosmas Damian Asam vor seinem Tode 1739 noch eine Skizze gemacht haben könnte, ist unwahrscheinlich.[1])

Die Form unseres Deckenbildes ist ein längliches Oval, in das die Stichkappenbogen der vier Fenster einschneiden, wobei sie an den beiden Langseiten eine Kurve nach innen machen. Vier geflügelte Engel mit Fahnen und Palmen, die vom Stichbogengewölbe in das Bild hineinragen, vermitteln den Übergang zu den vier großen Hochschiffenstern, deren Leibungen mit gelb ornamentiertem Netzgeflecht überzogen und oben mit einer Kartusche abgeschlossen sind (Abb. S. 182).

Wie schon angeführt, stimmt die stilistische und technische Behandlung unserer Bilder mit den bekannten Asamschen Bildern nicht überein. Das Bild im Langhausgewölbe ist in der Komposition, im Kolorit und in der Zeichnung wesentlich besser als die Bilder in der Kuppel. Es ist in flotter, sicherer und kecker Weise breit und flüchtig hingestrichen. Die dramatische Darstellung und lebhafte Farbengebung verrät einen begabten und stil-

[1]) Auch bei der Renovation 1906 hat man keinerlei Anhaltspunkte für den Meister der Bilder gefunden.

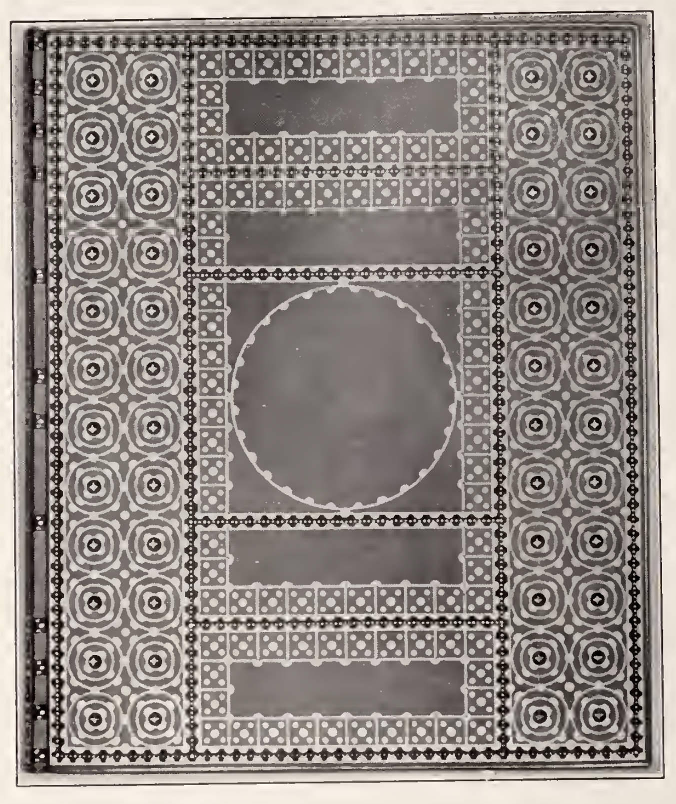


WAPPEN AUF DER RÜCKSEITE EINES BUCHEINBANDES VON J. RUDEL

sicheren Künstler des fortgeschrittenen Barock jener Zeit.

Die Bilder der Kuppel (Abb. S. 184) dagegen reichen stilistisch, technisch und farblich bei weitem nicht an das Deckenbild heran. Sie sind derb und unvollkommen in der Zeichnung und in der Malweise und rühren zweifelsohne nicht von dem Maler des Deckenbildes her.

Asam scheint nach dem Gesagten höchstens die Bilder in der Kuppel und die Skizzen zum großen Dekkenbilde im Langhaus gefertigt zu haben.



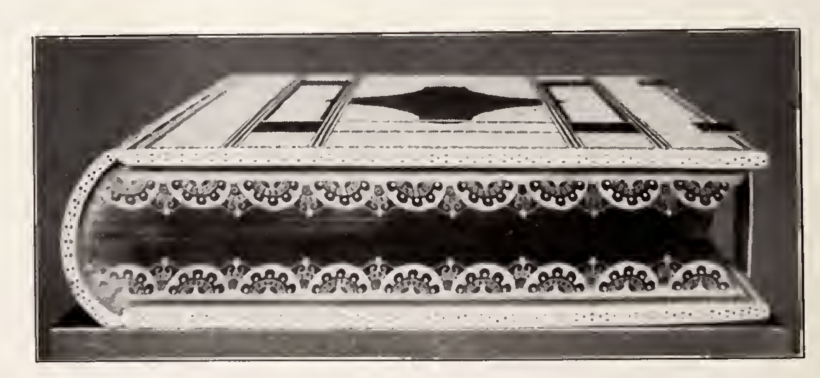
BUCHEINBAND VON JOHANN RUDEL
Pergament, Beiztechnik. — Text S. 189—191

Wer der Gehilfe Asams war und wer nach dem Tode Asams die von ihm begonnenen Malerarbeiten vollendet hat, ist bis jetzt nicht bekannt geworden. Schon die kurze Zeit von kaum fünfviertel Jahren, die Asam hier tätig war und das Stadium, in dem der Bau in dieser Zeit sich befand, zeigen uns, daß er sich in der Hauptsache mit der Stukkateurarbeit beschäftigt haben muß.

Die Bilder in den vier Gewölbezwickeln der Kuppelvierung stellen die vier damals bekannten Erdteile dar. In zarter und duftiger Farbenstimmung sind uns die Erdteile durch ihre Bewohner, ihre Eigenart und ihre Verhältnisse trefflich geschildert. Sie sind in ihrer reizenden, ätherischen Durchführung das Beste, was wir an Bildern in der Kirche haben. Philipp Hyronimus Brinkmann aus Speyer, »der geistreiche Naturschilderer«, ist ihr Meister[1]).

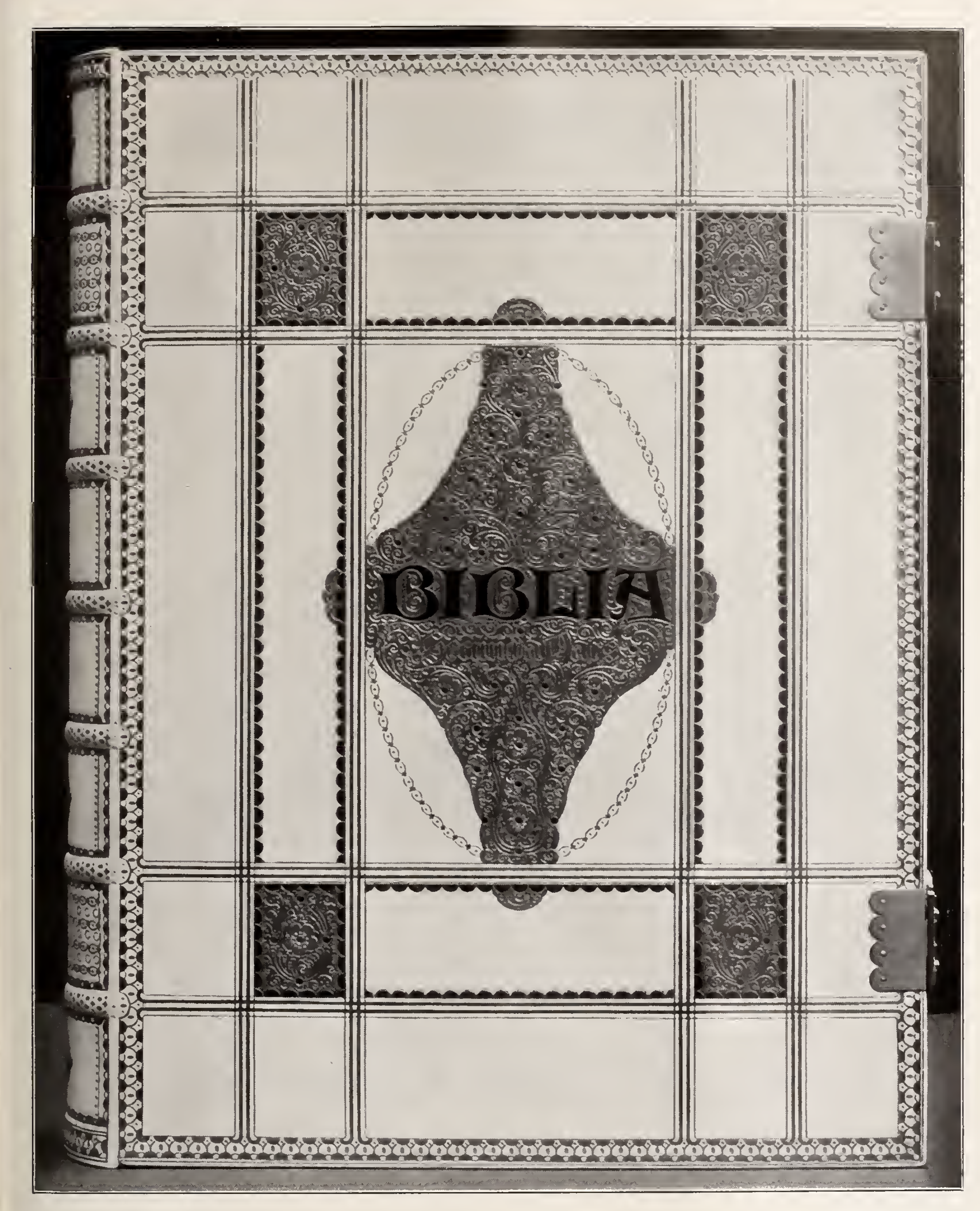
Über die Stukkateurarbeit wissen wir, daß Egid Quirin Asam den größten Teil gefertigt hat, und daß die bei ihm beschäftigten Gehilfen sie fertig gemacht haben. Sie sind nicht frei von französischen Einflüssen, wie wir sie in den Räumen des Schlosses in unvergleichlich schöner Weise sehen und wie sie sich auch in den Bogen, Gewölben, Kartuschen, Emblemen, Gloriolen usw. in unserer Hofkirche überall zeigen. Es ist die Sprache des entwickelten Barockstiles, die zu uns spricht, die einen gewissen klassischen Einschlag, namentlich soweit die Architektur allein in Frage kommt, nicht verleugnen kann.

VIII. Wie eingangs schon erwähnt, ist unsere Kirche als Hofkirche erbaut und den Jesuiten zum Gebrauche überlassen worden. Nicht lange sollte dieses Verhältnis dauern, denn als der Jesuitenorden 1772 aufgelöst wurde, ging sie auf die Lazaristen über, und als diese 1794 ebenfalls fort mußten, wurde sie den geistl. Lehrern des Gymnasiums, die schon einige Zeit ihren Gottesdienst darin hielten, überlassen. Durch den bayerischen Erbfolgevertrag war Karl Theodor veranlaßt, die Regierung von Bayern zu übernehmen und mußte deshalb 1778 seine Residenz nach München verlegen, so daß die



JOHANN RUDEL BIBELEINBAND (VGL. ABB. S. 187)

[1]) Vgl. hierzu Oeser »Aus der Kunststadt Karl Theodors« und von demselben »Geschichte der Kupferstechkunst zu Mannheim im 18. Jahrhundert«



JOHANN RUDEL (ELBERFELD) BIBELEINBAND

Text S 191

Kirche auch dieser Stütze beraubt war. Infolge des Lüneviller Friedens 1801 kam die rechtsrheinische Pfalz zu Baden und beim Reichsdeputationshauptschluß 1803 verlor die Kirche fast ihr gesamtes Vermögen, das größtenteils auf der linken Rheinseite angelegt war. So fand sie endlich, nach vielen Widerwärtigkeiten, entblößt und verarmt 1804 hilfreiche Aufnahme bei der kath. Kirchengemeinde.

Von der neuen Landeshoheit wurde sie zur Pfarrkirche erhoben und ein Teil des ehemaligen Kollegiums ihr als Pfarrhaus überlassen. Der andere, weitaus größere Teil



BUCHEINBAND VON JOHANN RUDEL
Hellblaues Kalbleder mit weißer Lederauflage, Handvergoldung

aber wurde bis in die 90er Jahre des vorigen Jahrhunderts als Gymnasium und heute als Handelshochschule benützt[1]).

Anläßlich des 150jährigen Jubiläums ihrer Fertigstellung (1756) wurde sie 1906 erstmals einer größeren Renovation unterzogen. Die Mittel dazu, in der Höhe von nahezu 100 000 Mark, wurden dem für diese Zwecke gestifteten Heuserfond entnommen. Als Grundbedingung bei der Renovation galt: »alles zu erhalten, die schadhaften Teile gewissenhaft und durchaus im Sinne des Vorhandenen auszubessern oder, wo absolut nötig, im gleichen Geiste zu erneuern, den tief auflagernden Staub zu beseitigen, die schmutzigen, verstaubten und verrußten Flächen der Gesimse und Wände, sowie Gewölbe im ursprünglichen Farbton zu fassen, die Vergoldung zu erneuern, den ächten, wie den Stuckmarmor zu reinigen, zu polieren, die Stuckfiguren zu streichen, die Eichenholzteile zu reinigen und den total ruinösen Zustand des Platten- und Gestühlbodens zu erneuern, das Gestühl auszubessern, ebenfalls zu reinigen und neu zu firnissen«.

Diese dem Vorberichte des Kostenanschlages entnommenen Angaben wurden bei der Ausführung genau eingehalten, welche im Benehmen mit dem kath. Stiftungsrate und dessen Vorsitzenden Stadtdekan und Geistl. Rat Josef Bauer (dem Pfarrer der Kirche) bewerkstelligt wurde. Die Oberleitung lag in den Händen des Erzbischöfl. Bauinspektors Johannes Schroth in Karlsruhe, während die örtliche Bauleitung dem Schreiber dieser Zeilen übertragen war.

Die Kunstmalerei an den Bildern wurde von Professor Waldemar Kolmsperger aus München, welchem sein Sohn Waldemar und die Kunstmaler Bischof und Dietrich zur Seite standen, ausgeführt. Alle Dekorationsmalerarbeit an den Wänden, Decken, Gesimsen und deren Vergoldung besorgte die Firma Doser und Götz in München, welcher Maler Grill und Theodor Kolmsperger als Hauptmitarbeiter gute Dienste leistete. Alle Arbeiten an den Altären, Logenbalkonen, Orgel, Kanzel, Beichtstühlen und deren Vergoldung, war dem Maler Ludwig Rieger aus Lautenbach (Baden) übertragen.

Anläßlich der Renovation haben die Katholiken Mannheims auch eine Dankesschuld abgetragen, indem sie die überlebensgroßen Statuen der Stifter und Mäzene dieser Kirche, der Kurfürsten Karl Philipp und Karl Theodor, — denen die bauliche Größe Mannheims im 18. Jahrhundert überhaupt zu verdanken ist — in den bis dahin leeren Nischen der Vorhalle aufgestellt haben. Sie sind von dem Bildhauer Thomas Buscher in München in Savonnières-Stein ausgeführt und dürfen stilistisch und künstlerisch als hervorragende Werke bezeichnet werden.

Wenn heute unsere Jesuitenkirche in alte[r] Pracht und Herrlichkeit sich darbietet, so is[t] es nicht zuletzt das Verdienst des für di[e] christliche Kunst mit großem Verständni[s] tätigen Geistl. Rates und Stadtdekans Bauer der alles daran gesetzt hat, die Renovatio[n] zu ermöglichen, und dem alle Freunde diese[s] herrlichen Gotteshauses gewiß dankbar sind

Nach dieser Renovation trifft aber auf di[e]

[1]) Jesuitenkirche Mannheim, Festschrift 1907.

Jesuitenkirche jetzt wieder von neuem zu, was J. G. Rieger in seiner Beschreibung von Mannheim 1824 sagt:

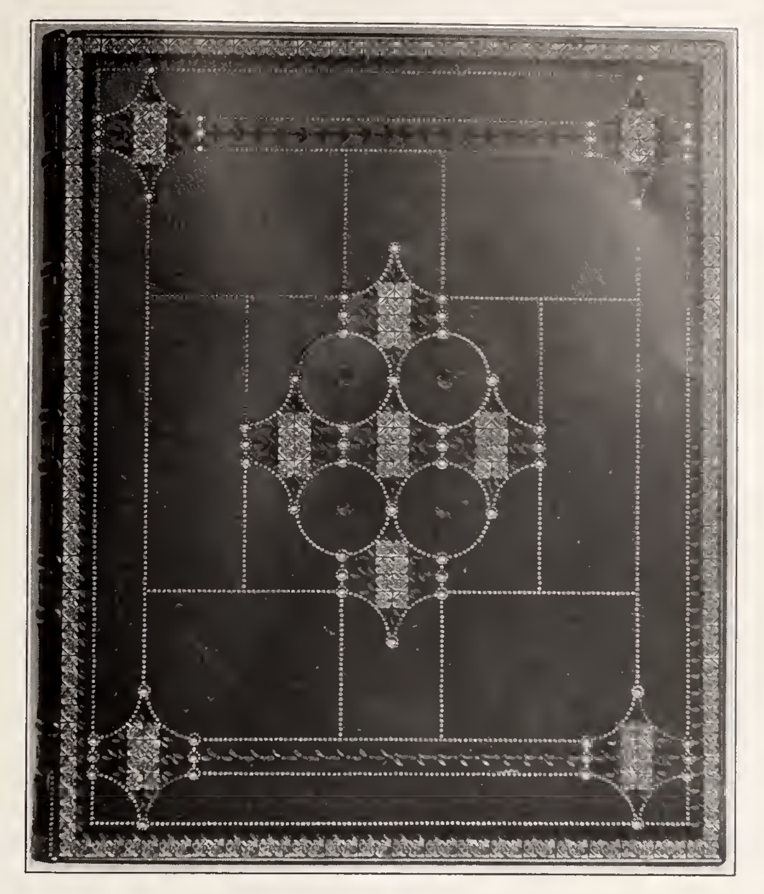
»Diese majestätische Cathedrale ist einer Urkunde gleich, die in ungesuchten Worten wahr und treu den Nachkommen schildert, welcher hohe Sinn unsere Ahnen bei Ausführung dieses Gebäudes leitete.«

DER KUNSTBUCHBINDER JOHANN RUDEL

(Vgl. Abb. S. 185 bis 194)

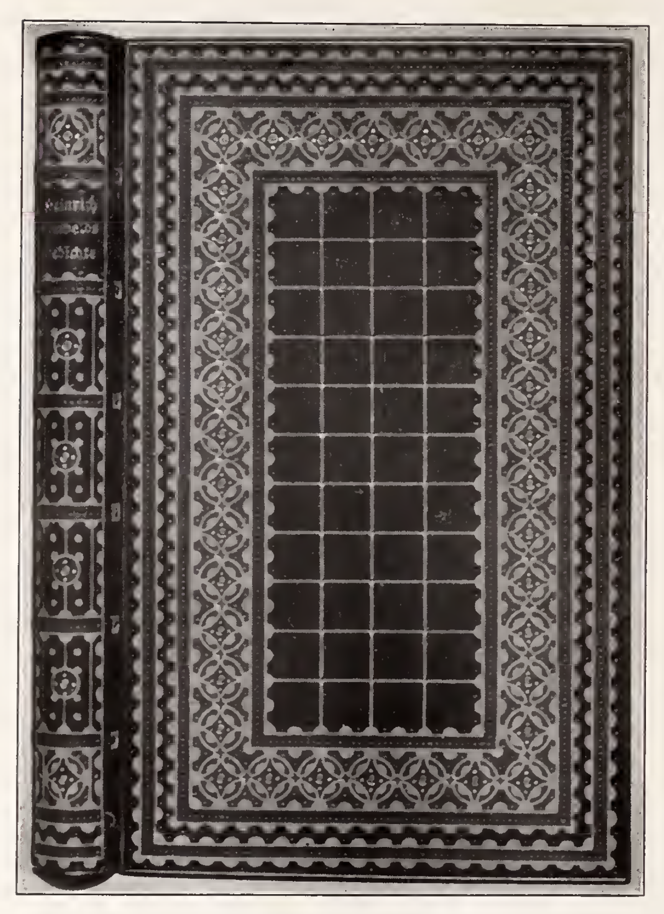
Wenn wir von deutschen Kriegswaffen und Abwehrmitteln sprechen, die nicht nur daheim, sondern bis über die Schützengräben hinaus, ja nach wie vor bis an die äußersten Grenzen der Feinde wie auch der uns Wohlgesinnten wirken und kämpfen in ungehemmtem Siegeszug, so darf man in dieser Reihe wohl mit des deutschen Buches an erster Stelle gedenken! Unter dem Donner der Geschütze schloß die Kulturschau in Leipzig, die »Bugra«, ihre Pforten und ebenso ihre Schwester auf dem Gesamtgebiete deutscher Geschmackskultur, die »Werkbundausstellung in Köln« ihr noch mehr jungfräuliches Gelände. Auch auf der letztern standen das deutsche Buch, deutsche Schrift und Gutenbergs Kunst vorbildlich an vornehmster Stelle. Und bei der Mobilmachung des deutschen Volkes trat es mit in die vorderste Reihe, wohl jeder unserer Feldgrauen nahm eins mit oder wurde später damit versorgt. Die vor kurzem in Leipzig eröffnete »Deutsche Bücherei«, eines der sprechendsten Kulturdenkmale der Welt, wurde ein Kriegskind von seltener Veranlagung, auf das wir die allergrößte Hoffnung setzen.

Es wird viel gelesen in Deutschland; die Erzeugung dafür ist eine gewaltige, kein Land übertrifft uns darin. Gewiß, es läuft auch viel Schlechtes mit unter, häßlich im Inhalt, schmutzig im Gewande; aber das Gute des Inhalts wiegt doch bedeutend über und die Einkleidung des Inhalts nach Papier, Druck, Ausstattung und Einband hat eine Ausdruckskultur angenommen, die auch fremdländischen Erzeugnissen gegenüber sich siegreich zu behaupten vermag. Das gilt namentlich auch vom deutschen Bucheinband, der uns hier in neueren Erzeugnissen des Elberfelder Meisters Johann Rudel beschäftigen soll. Es stand lange schlecht um den deutschen Einband; er hat schwer gegen den Ruhm der alten Buchbindekunst nicht nur, sondern auch gegen den neuern der Franzosen und Engländer ankämpfen müssen, besonders da, wo es sich um die Liebhaberansprüche an Ganzlederbände handelte. Der Deutsche war allzeit ein Bücherwurm, aber selten ein Bücherfreund; keiner von denen, die die schöne Seele des Buchinhalts auch in einem ihr angepaßten Gewande sehen müssen. Die deutschen Buchbinder haben hier Jahrzehnte die größten Opfer gebracht, ohne immer die Gegenliebe, Verständnis und Aufträge zu finden, die sie in Ansehung unseres sonst so hohen Bildungsgrades reichlich verdient hätten. So mancher ist in seiner Liebe zum Buche und zu seiner Kunst fast verarmt oder lebt so eben dahin.



GÄSTEBUCH. EINBAND VON J. RUDEL
Grün Ecrasée mit Handvergoldung und Blinddruck

Man kann auch leider von Johann Rudel nicht sagen, daß er darin eine Ausnahme mache; abgesehen von einem ganz kleinen Kreise von Freunden und Gönnern seiner feinen Kunst, der ihn allerdings um so höher wertet und schätzt, hat er bedauerlicher-



BUCHEINBAND VON J. RUDEL
Pergamentbeiztechnik in Grau, Rot, und Schwarz mit Handvergoldung

weise infolge seiner bescheidenen Zurückhaltung das wohlverdiente Maß weitergehender Anerkennung nicht gefunden. In dankbarster Würdigung und Anerkennung seiner bisherigen fruchtbaren Tätigkeit als Einbandkünstler und Fachlehrer seiner Kunst drängt es mich daher, ihm diese Zeilen zu widmen.

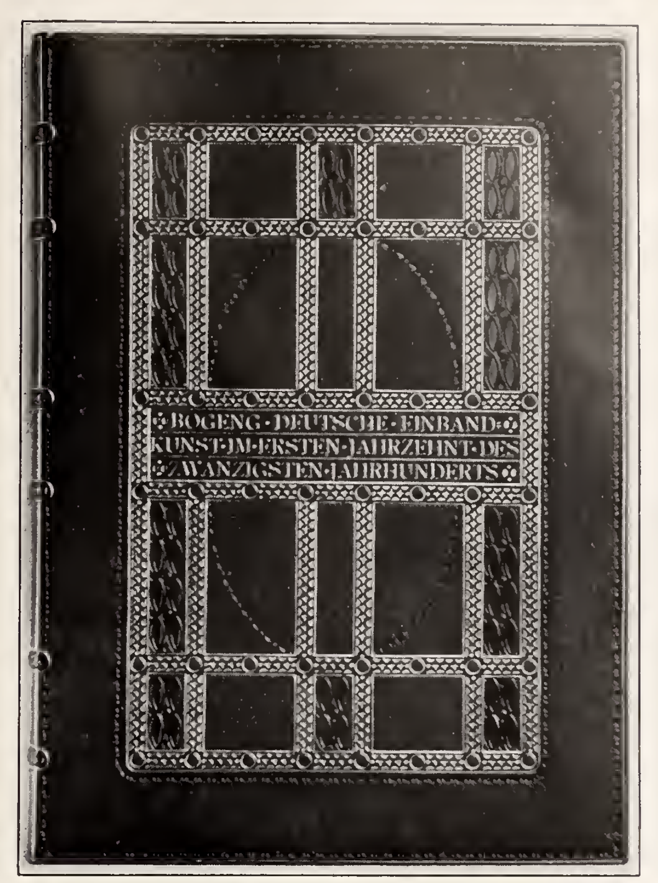
Zu Johann Rudel stand ich schon lange, bevor ich ihn als willkommenen Mitarbeiter an meine Schule berufen konnte, in angenehmer Beziehung; ich sah ihn wachsen und reifen, er zählte zu denen, mit denen ich mich unbewußt im Kampfe gegen Pfuscherei und Ungeschmack verband. Als mein wackerer Helfer Franz Weiße an die Staatliche Kunstgewerbeschule zu Hamburg berufen wurde, kam als Nachfolger desselben nur Rudel in Frage. Und ich habe es nie bereut, denn ich habe mich in ihm nie getäuscht Es darf mir deshalb billigerweise zustehen, mein Urteil hier über ihn abzugeben. Damit wende ich mich in dieser Zeitschrift ja nicht nur an kunstsinnige Laien, sondern auch an Künstler und wohlunterrichtete Fachleute, denen ich die Schönheit und technische Vollkommenheit der Rudelschen Einbandkunst wohl kaum besonders eindringlich nahezubringen brauche, weil die diesen Ausführungen beigegebenen Abbildungen das schon in ihrer eigenen Sprache bewirken. Ich weiß es, daß mit der Bezeichnung »Meisterstück« gerade bei Bucheinbänden häufig ein Unfug getrieben wird, denn leider ist das bestechende Äußere einzig und allein verleitend dafür, Technik und Buchkörper werden dabei zu oft übersehen; und doch sind sie Vorbedingung des guten, künstlerischen Einbandes. Aus den Abbildungen lassen sich diese Vorzüge, die allen Bänden Rudels in reichstem Maße eigen sind, nicht nachprüfen; in meinem Urteile trete ich aber dafür voll und ganz ein, in das ich dann ungeschmälert auch das über die Schönheit und technische Vollendung der Einbanddecken selbst einschließlich Rücken und Schnitt mit einschließe. Die den Abbildungen beigesetzten Unterschriften geben genügende Anhaltspunkte; es handelt sich durchweg um Ganzleder- und Pergamentbände, bei denen Handvergoldung, Blinddruck, farbige Lederauflage, bei den Pergamentbänden auch eine — nur Rudel eigene — zarte Batiktechnik Anwendung gefunden haben. Rudel liebt die sattfarbigen Leder und eine dazu wohlabgewogene Aufteilung und Ausschmückung der Deckel in guter Linienführung, wobei er namentlich auch der Rahmung, der Deckelfassung, gegenüber dem Spiegelschmuck ein fühlbares Maß für die Betonung des Buchkörpers einräumt, welcher Wohlklang im Schmuckrhythmus des Einbandes so häufig übersehen wird. Man kann bei allen Rudelschen Bucheinbänden von der Empfindung sprechen, daß sie als Einheiten auf uns wirken, worin das Ebenmaß im Dreiklange von Deckel, Rücken und Schnitt der Buchkörper sich in höchster Vollendung äußert. Man greife dafür als Beleg nur den grünen Ecrasée-Lederband »Gästebuch«, oder den hellblauen Kalblederband »Das silberne Jahr«, oder den weißen Schweinslederband »Gästebuch«, weiter einen der gebatikten (Beiztechnik) Pergamentbände heraus, um diese Auffassung vom künstlerischen Geschmack Meister Rudels voll bestätigt zu finden (Abb. S. 188—194).

Zu den erhabensten und reifsten Kunsteinbänden, die aus deutschen Meisterhänden hervorgegangen sind, zählen unstreitig die beiden kostbaren und geradezu wundervollen Bibeleinbände, die den herrlichen Nachdruck

der zweiundvierzigzeiligen Gutenbergbibel fassen, denen auch Domkapitular Professor Dr. Alexander Schnütgen, Herausgeber der »Zeitschrift für Christliche Kunst«, bei ihrer kürzlich erfolgten Veröffentlichung das wärmste Lob spendete (Abb. S. 187). Für »Das Buch der Bücher« kann man sich kaum eine würdigere Hülle als diese Einbandform denken. Die feinabgestimmte farbige Lederauflage wirkt innerhalb der großzügigen Deckelteilung mit der reichen Ornamentik der Handvergoldung vornehm-künstlerisch und festlich, für ein würdiges Prunkbuch für feierliche gottesdienstliche Handlungen. Die beiden Bibelbände würden aber als vollendete Meisterstücke auch jeder Buchabteilung eines Museums zur Zierde gereichen. Sie sind ein glänzendes Zeugnis deutscher Handwerkskunst in dieser gewaltigen Kriegszeit und Bedrängung unseres Vaterlandes.

Wenn ich in meinem Begleitwort zu den Abbildungen Rudelscher Einbandkunst, die sich in gleicher Vollendung auch auf Lederschnitt und andere Ziertechniken erstreckt, zu allererst den deutschen Kunstbuchbinder würdigte, so möchte ich doch in Anerkennung und Dankbarkeit auch seiner Tüchtigkeit und treuen Bewährung als Lehrer gedacht haben, in der er sich für die Ausbildung des Nachwuchses junger Kunstbuchbinder nicht weniger große Verdienste erworben hat. Und es bleibt mir nur noch der Wunsch, daß ihm diese Veröffentlichung weitere Verehrer, Freunde und Gönner seiner edlen Einbandkunst zuführen und gewinnen möchte.

Prof. Otto Schulze-Elberfeld



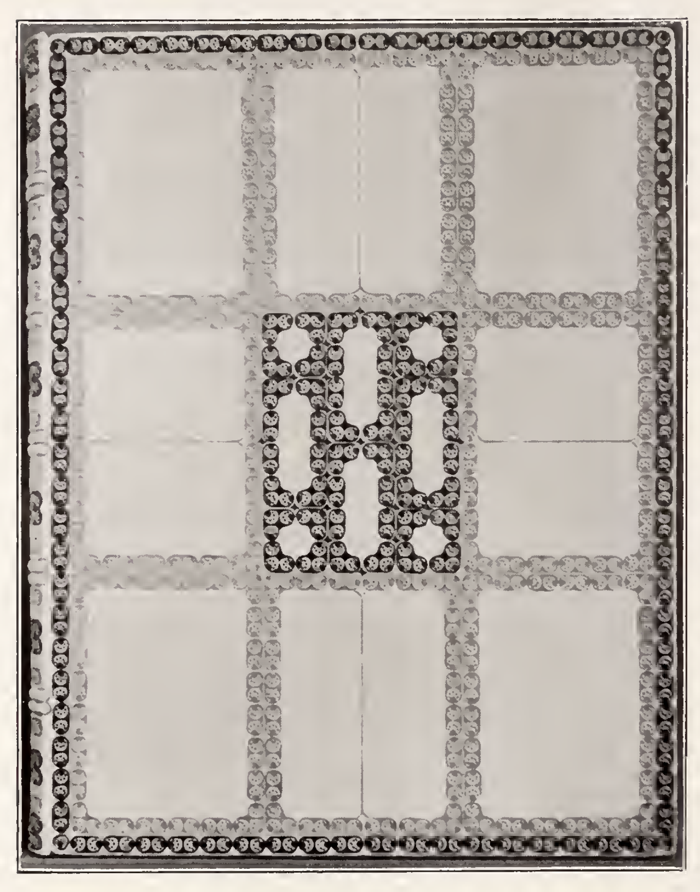
BUCHEINBAND VON J. RUDEL

Grünsaffian mit Handvergoldung, Blinddruck und Lederauflage

BELEUCHTUNGSKÖRPER, KIRCHLICHE KLEINKUNST UND DIE CHRISTLICHEN KÜNSTLER

In einer sehr zeitgemäßen Zuschrift spricht Herr Gg. Hofmann, Militärgeistlicher in Lager Hammelburg, den Wunsch aus, es möchten von Künstlerhand Körper für elektrische Beleuchtung in Kirchen hergestellt werden. Er weist darauf hin, daß jetzt im Kriege verschiedene Geistliche wegen Mangels an Ölen und anderen Beleuchtungsmaterialien das elektrische Licht in den Kirchen einrichten, vielfach provisorisch, um dann nach dem Kriege, wenn es wieder Kupferdraht gibt und mehr Arbeitskräfte zur Verfügung stehen, die Leitung festlegen zu lassen. »In den Katalogen der Firmen, welche die Einrichtung des elektrischen Lichtes besorgen, finden sich Beleuchtungskörper, die für alle Räume passen, was ja auch im Interesse der Firmen liegt, für Theatersäle wie für Straßenkreuzungen und Schlachthäuser. Da nichts anderes zu haben ist, muß der Geistliche diese auch für seine Kirche nehmen. Die Wandarme tragen manchmal einige Schnörkel und Schnecken, um Kunst vorzutäuschen. Für Beleuchtung des Kirchenschiffes eignen sich sehr gut die gasgefüllten Halbwattlampen, denen wohl die Zukunft gehören wird. Denn die alten Bogenlampen haben wohl ihre Zeit gehabt: brauchen immer Wartung durch Einsetzen der Kohlen, verbrauchen riesige Strommengen und brennen nicht immer angenehm. Die neuen Halbwattlampen sind in jeder Kerzenstärke zu haben, was ein weiterer Fortschritt gegenüber Bogenlampen ist. Für diese Halbwatt wären geeignete Lampen zu konstruieren, die auch der christlichen Kunst gerecht würden.« —

In dieser Zuschrift wird sodann auf die Verstärkung der Pflege kirchlicher Kleinkunst gedrungen: Altarkreuze, Altarleuchter,



GÄSTEBUCH. EINBAND VON J. RUDEL
Weißes Schweinsleder mit Handvergoldung und Blinddruck

Kelche, Kanontafeln, Chorstühle, Wangen der Kirchenbänke, Meßpulte usf. Der Geistliche sehe sich veranlaßt, da, wo man die Statue des hl. Aloisius in jeder Zentimetergröße verschieden in der Preislage beziehen könne, vielfach auch seine Altarleuchter zu kaufen. Wenn sich also die christlichen Künstler mehr auf dem Felde der Kleinkunst betätigen würden, wäre einem dringenden Bedürfnis abgeholfen.

Damit ist wieder einmal eine verwickelte Angelegenheit durchaus im Geiste der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst berührt. Was bisher für die kirchliche Kleinkunst und die in ihren Kreis gehörige Paramentik geschehen konnte, geschah teils in stiller Arbeit von Mann zu Mann, teils durch die Zeitschriften »Die christliche Kunst« und »Der Pionier«, namentlich durch letzteres Blatt, das dem kirchlichen Kunsthandwerk besondere Aufmerksamkeit widmet und schon eine Menge schöner Gegenstände und Entwürfe abgebildet hat. Es sei auch auf die Wettbewerbe für Entwürfe zu Monstranzen und Fahnen hingewiesen (D.chr.K., XI. u. XII. Jg.).

Die Bearbeitung dieses Gebietes zeigt bis jetzt wenig Erfolg, weil die Macht der Geschäfte, die es an sich gerissen haben, ohne nachhaltige Aufklärung und gemeinsames Vorgehen mindestens eines Großteiles des Klerus auch fernerhin ungebrochen bleibt, jene aber nicht daran denken, ihre geschäftlichen Interessen einem künstlerischen Betriebe der Herstellung von Erzeugnissen kirchlicher Kleinkunst, kirchlichen Kunsthandwerks und der Paramentik zu opfern. In erster Linie ist also ein Wandel zum Besseren von den Käufern, also zunächst vom Klerus abhängig. Einstweilen fehlt den allermeisten Käufern die nötige Geduld, einigen wohl auch das Kunstbedürfnis, wieder anderen das Geld, um dem Künstler und Kunstgewerbler die Hand zu bieten, der nun einmal nicht, gleich den Geschäften, auf Vorrat arbeiten kann und darf. Nicht allein bei großen Fragen der hohen Kunst, sondern auch auf den bezeichneten bescheidenen Gebieten, die sich mit dem Handwerk berühren, muß jede Aufgabe individuell erfaßt und gelöst werden, oder sie wird überhaupt nicht besser gelöst als durch Massenware. Aus Käufern müssen Besteller werden, die sich zum Künstler und künstlerisch geschulten Kunstgewerbler bemühen, nicht um unverrichteter Dinge wieder wegzugehen, wenn sie nicht zufällig etwas Passendes fertig finden, sondern um etwas noch nicht Dagewesenes in Auftrag zu geben, etwas, das gerade für ihr Gotteshaus paß[t] und nicht schon in einem Dutzend andere[n] Kirchen steht. Man muß sich darüber kla[r] sein, daß für die Einrichtung einer heilige[n] Stätte höhere Gesichtspunkte den Ausschla[g] zu geben haben, als bei Ankäufen für eine[n] kleinbürgerlichen Haushalt. Ein individuel[l] behandelter Gegenstand muß allerdings meh[r] kosten, als Dinge, die in Masse mechanisc[h] hergestellt werden, steht aber auch um ei[n] Vielfaches höher: er muß eigens erfunde[n] und besonders gefertigt werden, als Ausflu[ß] menschlichen Geistes und Schönheitsgefühle[s], als ein Erzeugnis liebevoller Hingabe. Auch da[s] muß jedermann begreifen, daß solche fü[r] einen ganz bestimmten Zweck und Ort ge[-] schaffene Gegenstände, seien es Beleuchtung[s-] körper, Kelche oder Paramente, nicht im N[u] fertig sind, und daß man also eine entspre[-] chende Zeit warten lernen soll, bis man sic[h] ihres Besitzes erfreuen kann. Was andere

als ein unerleuchtetes Ungestüm drängt zum sofortigen Erwerb derartiger Sachen? Von Nötigung ist wohl nie ernstlich die Rede. Man weiß doch früh genug, was man brauchen wird und womit man seine Kirche bereichern will; für die Ausführung der Wünsche bleiben dem Besonnenen in der Regel Monate und Jahre zur Verfügung. Die Sucht, nichts abzuwarten, ist die Hauptstütze des Handels mit fabrikmäßigen Gegenständen, also des Krebsschadens, der, wie man fast fürchten muß, unheilbar an der kirchlichen Kunst weiterfrißt. Ist für Neuanschaffungen guter Kunst nicht genug Geld vorhanden, so warte man zu, bis die nötige Summe flüssig wird. Wer ohne Kenntnisse und gewissenhafte Berücksichtigung der heiligen Anrechte der Kirche auf die Mitwirkung der Kunst im Gotteshause vorgeht, wird auf schlechte Arbeiten mehr Geld aufwenden als ein gut Beratener für edle Kunstleistungen bezahlt, weil bei ersteren Ankäufen der wahre Wert des Gegenstandes weit hinter dem Preise zurücksteht.



BUCHEINBAND VON J. RUDEL
Blau Saffian mit Handvergoldung und Lederauflage

Auch beim Ankauf von religiösen Gegenständen, wie Kelchen, Meßkleidern, Statuetten, die Geschenkzwecken dienen, empfiehlt es sich dringend, nur unmittelbar aus Künstlerhand Erworbenes oder einem Künstler eigens in Auftrag Gegebenes in Betracht zu ziehen. Der Pionier veröffentlichte in der letzten Februarnummer einen Aufsatz: »Erwerbet Originalwerke«, worin der Wunsch ausgesprochen wird, daß man den Primizianten, den geistlichen Jubilaren anläßlich ihrer Geburtstags- oder sonstigen Gedenkfeiern, desgleichen den Brautleuten zu ihrer Hochzeit nicht geistig minderwertige Gegenstände widmen möge, welche die Beschenkten eigentlich verabscheuen sollten und gewiß auch oft mit Widerwillen entgegennehmen.

Wohl gibt es zurzeit erst wenige Künstler, die auf den beregten Gebieten mit Erfolg schaffen. Diese Tatsache erklärt sich aus der Seltenheit der persönlichen Aufträge. Im gleichen Verhältnis mit der sich steigernden Nachfrage würde sich ein gut Teil der christlichen Künstlerschaft mit aller Liebe in die kirchliche Kleinkunst und das Kunsthandwerk für das Gotteshaus einleben. Wo Vermittlung und Auskunft gewünscht wird, steht die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst durch ihre Jury kostenlos und unverbindlich zur Verfügung.

Jene Künstler, welche auf den beregten Gebieten schon gearbeitet haben, ersuchen wir um Einsendung von Abbildungen solcher einschlägiger Werke, mit denen wir bislang nicht bekannt gemacht wurden. Will sich ein Künstler mit derartigen Aufgaben befassen, so unterrichte er sich zuerst genau über Zweck, Sinn und Verwendung der Gegenstände. Der einschlägige theologische Gedankenkreis und etwaige liturgische Vorschriften sowie auch die Technik, in welcher die Gegenstände herzustellen sind, und sonstige Anforderungen praktischer Natur dürfen ihm nicht verborgen bleiben, weil diese Kenntnisse Vorbedingung und Grundlage für ein innerlich freies Schaffen bilden, ohne das etwas kirchlich Brauchbares und künstlerisch Neuartiges nicht entstehen kann. Außerdem wird der Künstler gut tun, die besten einschlägigen Arbeiten früherer Zeiten zu studieren, nicht um sie als Eselsbrücken auszubeuten, sondern um sich vor blinden Tastversuchen zu bewahren, seinen Gesichtskreis zu erweitern, seinen Geschmack zu klären,



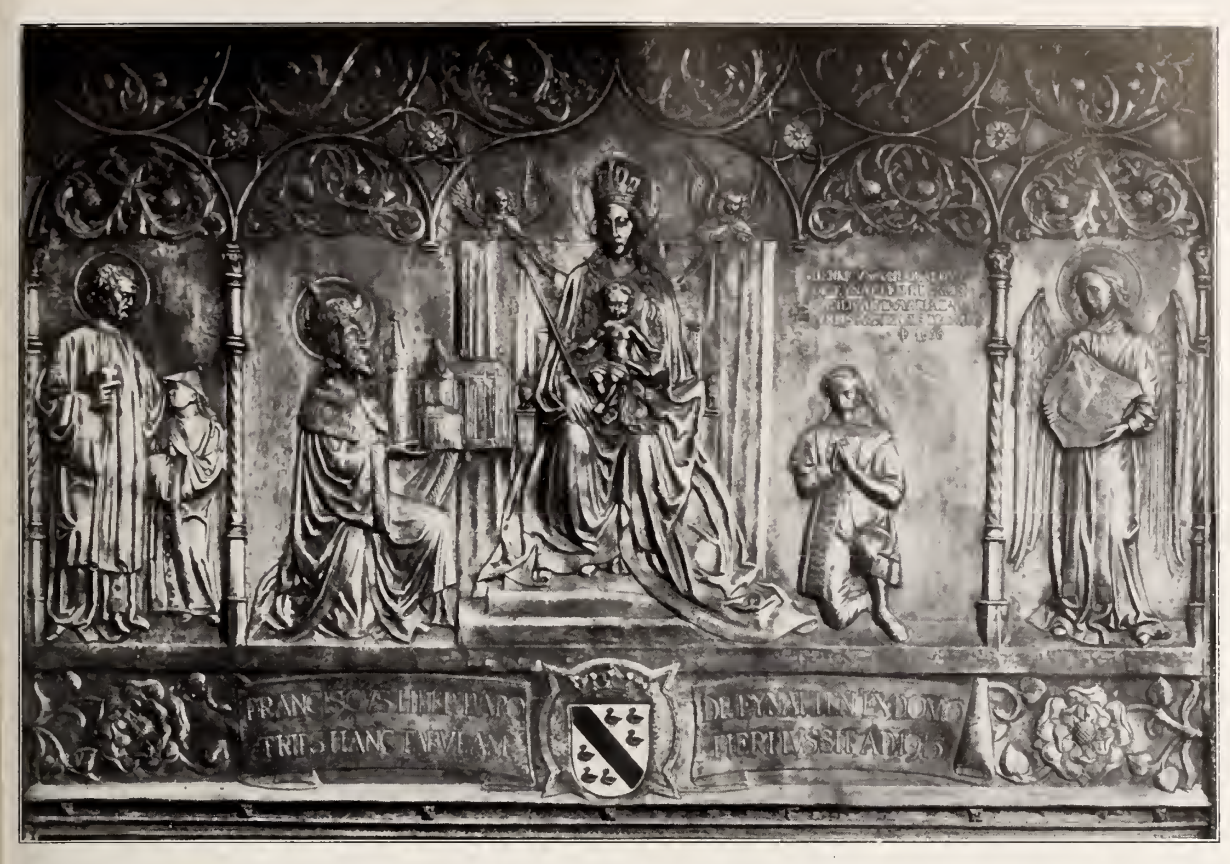
BUCHEINBAND VON J. RUDEL
Blau Kalbleder, Handvergoldung

seine technischen Kenntnisse zu vertiefen. Wer auf dem Gebiete der christlichen Kunst mit den Meistern der Vergangenheit in Wetteifer treten will, muß in seinem Geiste hohes Wissen und reifes Können harmonisch verbinden. S. Staudhamer

DIE MEMORIENPLATTE DER FAMILIE VON EYNATTEN IN DER NIKOLAUSKAPELLE DES AACHENER MÜNSTERS

(Abb. S. 195)

Um den Kern des Karolingischen Baues gruppieren sich eine Reihe von Kapellen, die den verschiedensten Jahrhunderten entstammen. Die letzte dieser Kapellen, die sogenannte ungarische Kapelle, ist in ihrer jetzigen Gestalt erst aus dem achtzehnten Jahrhundert. So hat der Kunstfreund beim Aachener Münster Gelegenheit, angefangen von der karolingischen Zeit bis auf unsere Tage, tüchtige Proben des Könnens unserer Vorfahren vor Augen zu sehen. Das gibt aber gerade dem Aachener Münster vor andern kirchlichen Bauten einen besondern Vorzug, zumal das Zusammenwirken der verschiedenen Bauteile zu einem harmonischen Ganzen vollauf gewahrt ist. Ich habe öfters, wenn ich Kunstfreunden unser Münster zeigte, die Bemerkung gemacht, daß dieser Bau in der Reichheit seiner Stilformen und der dadurch geschaffenen historischen Erinnerungen selbst gegenüber dem stolzen Kölner Dome, bei dem die Stileinheit auf das peinlichste gewahrt ist, einen Vergleich wohl aushalten kann. An der Nordwestseite des karolingischen Baues befindet sich eine reich entwickelte spätgotische Kapelle, die der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstammt. Zum erstenmal ist sie eingehend von Franz Bock in »Rheinlands Baudenkmälern« besprochen worden. Diese dem hl. Nikolaus geweihte Kapelle hat von alters her als Grabstelle für die Stiftsherren des Aachener Krönungsstiftes gedient. Schon 1311 wurde an dieser Stelle in einer vorherbestehenden romanischen Nikolauskapelle Graf Gerhard von Nassau, Propst des Liebfrauenmünsters beigesetzt. Noch jetzt zeigt die Kapelle Spuren ihrer ursprünglichen Bestimmung. Besonders bemerkenswert sind vier Tafeln in Messing. Die erste stammt aus dem Jahre 1487 und ist dem verstorbenen Kanonikus Arnold von Merode gewidmet, sie ist 1,30 m hoch und 0,87 m breit. Besonders schön ist die Gedenktafel des 1534 verstorbenen Kanonikus Pollard; sie ist 1,64 m hoch und 0,86 m breit. Diese Platte ist zum Teil graviert und punktiert, auch ist starke Schraffur und Schmelzarbeit dabei verwendet. Eine dritte Platte, die 1,04 m hoch und 0,78 m breit ist, verewigt das Andenken der 1546 und 1549 verstorbenen Stiftsherren Johann und Lambert Munten. Diese Platte zeigt in realistischer Ausführung einen, nur mit einem Lendentuche bekleideten, ausgestreckten Leichnam, darunter sind die Worte eingraviert: O, minsch, dink ain mych op erden dat ich byn mous du werden. Eine vierte Zierplatte ist dem Andenken des 1560 verstorbenen Johannes Pael gewidmet. Als im Jahre 1914 der um die Wiederherstellung des Aachener Münsters hochverdiente Karlsverein an das Aachener Stiftskapitel mit der Bitte herantrat, zum Zwecke wissenschaftlicher Forschung in der Nikolauskapelle Ausgrabungen machen zu dürfen, glaubte das Stiftskapitel aus Pietät für die verstorbenen Vorgänger des Aachener Krönungsstiftes die Grabesruhe der dort bestatteten Geistlichen wahren zu müssen. Diese fromme Rücksicht auf die ehrwürdigen Toten fand in den Kreisen altadeliger Familien, deren Vorfahren in der Nikolauskapelle den Tag der Auferstehung erwarten, ein dankbares Echo. Bei dieser Gelegenheit wurde bei der freiherrlichen Familie von Eynatten der Wunsch rege, das Andenken an die vierzehn aus dieser Familie stammenden Stiftsherren, die in der Nikolauskapelle ruhen, durch ein Denkmal zu verewigen. Auf meinen Vorschlag wurde eine Gedenktafel in Messing gewählt und H. Steenaerts, Hofjuwelier Sr. Majestät, in Aachen am 15. Februar 1915 mit der Ausführung betraut. Ich besuchte mit dem Goldschmied Heinrich Steenaerts vorher zu dem Zwecke von Studien im Juni 1914 die Kirchen von Brügge mit ihren berühmten Gedenktafeln von Messing. Die Herren Generalkonservator Lutsch und der leider inzwischen verstorbene Geheime Oberbaurat Hoßfeld in Berlin förderten die Vorarbeiten durch wertvolle Ratschläge. Durch die Großherzigkeit des Stifters, Oberstleutnant Freiherr Franz von Eynatten, wurde es ermöglicht, für die neue Platte eine in der Nikolauskapelle bisher noch nicht vorhandene Art der Arbeit anwenden zu können. Die ganze Platte sollte in freihändiger Treibarbeit ausgeführt werden. Dadurch wurde die Platte, die eine große Ausdehnung hat, schon an sich eine Seltenheit. Die Höhe der Platte ist 1,32 m, die Breite 1,01 m. Für die obere Hälfte wurde eine figurale Darstellung ins Auge gefaßt, während die untere Hälfte für die Schrift vorgesehen blieb. In Anlehnung an eine gotische Chormantelschließe im Aachener Münster war für den obern Teil ursprünglich geplant,



MEMORIENPLATTE DER FAMILIE EYNATTEN, OBERE HÄLFTE
Entwurf von Heinrich Steenaerts, Hofgoldschmied. Entwurf der Modelle von Lambert Piedboeuf. Ausführung in der Kunstgewerblichen Werkstätte Heinrich Steenaerts. Sämtliche in Aachen. — Text S. 194 bis 196

die Mutter Gottes mit dem Kinde in die linke Seite des Mittelschiffes zu setzen, den Blick dem knienden Dechanten des Krönungsstiftes Heinrich Theobald von Eynatten und Karl dem Großen zuwendend. Der erzbischöfliche Stuhl in Köln schlug unter Billigung des Entwurfes als solchen vor, die Hauptfigur in die Mitte zu setzen. Nach nochmaliger Durcharbeitung der Zeichnung auf Grund dieser Anregung beauftragte nunmehr Steenaerts den Aachener Bildhauer Lambert Piedboeuf mit der Anfertigung eines plastischen Hilfsmodells in natürlicher Größe. Unter reichem gotischem Bogenwerk thront in der Mitte die erhabene Gestalt der Himmelskönigin, das göttliche Kind auf dem Schoße, zwei Engel tragen einen Teppich, der als Hintergrund des Thrones dient. In dem reichen Faltenwurf der Spätgotik in der liebenswürdigen und hoheitsvollen Kindlichkeit des göttlichen Heilandes bildet die Figur in der Tat einen prächtigen Mittelpunkt der ganzen Darstellung. Zur Rechten der Gottesmutter kniet der hl. Kaiser Karl und bietet das Münster der Himmelskönigin als Opfergabe dar. Bei dieser Darstellung benutzten wir ein Bild der Außenflügel der kostbaren Schränke, die früher dem Marienschrein umschlossen und die jetzt eine Zierde in der Schatzkammer bilden[1]). Diese Bilder entstammen der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Auf der andern Seite kniet der 1656 verstorbene Dechant des Krönungsstiftes. Ein der Familie erhaltenes Ölbild des Verstorbenen sichert dieser Figur Porträtähnlichkeit. Die Mittelgruppe wird flankiert durch zwei durch Säulen getrennte Figuren, zur rechten und zur linken. Rechts erblickt man den Patron des Stiftes, den hl. Franz Xaverius, der in liebevoller Zwiesprache ein Heidenkind unterrichtet, auf der linken Seite steht die hoheitsvolle Figur eines Engels, der in seinen Händen das Stiftswappen trägt. Die Verbindung zwischen dem Oberteil der Platte und dem Unterteil bilden zwei kunstvolle Rosetten, eine Bandrolle mit der Dedikation und dem Wappen des Stifters, das in silber und rot in Schmelzarbeit ausgeführt ist. Die untere Hälfte der Platte zeigt in 809 Buchstaben und Zahlen herausgetrieben die Namen der 14 verstorbenen Stiftsherren der Familie. Im ganzen enthält die Platte 167 Buchstaben und Zahlen. Ohne Verwendung von Prägung und dergleichen hat der seit 16 Jahren bei Steenaerts tätige Goldschmied Wilhelm Nellessen in nahezu 12 Monaten die mühevolle Treibarbeit ausgeführt. Im Sinne der Alten ist darum auch er unten an der Platte mit verewigt worden. Die Schwierigkeiten der Ausführung sind tadellos überwunden. Mit großem Geschick sind aus der nur 1 mm starken Platte die Figuren in erhabenem Hochrelief herausgetrieben. Die Behandlung der Fleischteile sowie auch der Gewänder ist mustergültig. Besonders wirkungsvoll ist auch die Ausführung der Schriftteile. Mit Absicht wurden nicht die schwer leserlichen gotischen Buchstaben gewählt sondern Antiquaschrift, wie man sie vielfach auf Schaumünzen der Renaissancezeit findet. Die Platte ist in der Kapelle in die Wand eingelassen und umgeben von einem in den Formen der spätgotischen Hohlkehle gestalteten Rahmen

[1]) Solche Anlehnungen haben dann ihr Mißliches, wenn sie dem Künstler mehr sein müssen, als eine Anregung in bezug auf die geistige Erfassung des Gegenstandes; sie können aber befruchtend wirken, wenn sie das freie Walten des Künstlers nicht schmälern. Dies zur Vermeidung von Mißverständnissen. Die Red.



ANTON GRATH (WIEN) HL. GEORG

Text s. Beilage S. 35

von schwarzem Marmor. Es ist erfreulich, daß mitten in dem großen Weltkriege durch die Großherzigkeit des Stifters der Aachener Kunst Gelegenheit gegeben wurde, ihr Können an einer großen Aufgabe von neuem zu beweisen und das Aachener Münster durch ein neues kostbares Kunstwerk zu bereichern.

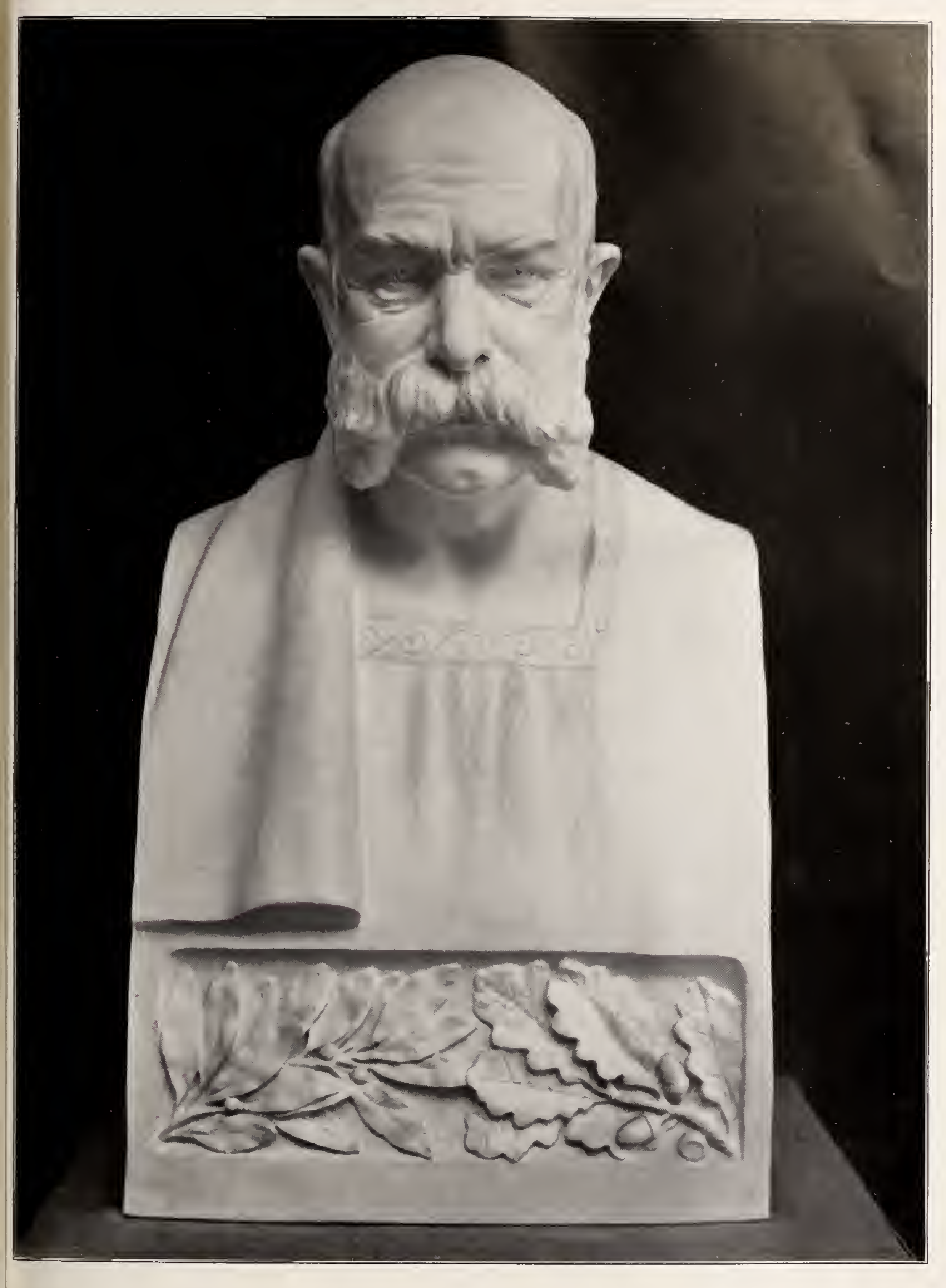
Stiftspropst Dr. Franz Kaufmann

LUDWIG GLÖTZLE

Zum 7. April 1917

Der bewährte Meister der christlichen Kunst, Ludwig Glötzle in München, ein Sohn des Allgäus, begeht am 7. April seinen 70. Geburtstag. Anläßlich seines 60. Wiegenfestes veröffentlichten wir aus der Feder eines seiner Kunstgenossen einen Aufsatz über seine künstlerische Entwicklung und Wirksamkei und fügten dem Worte Abbildungen eine Anzahl seiner Werke bei (III. Jahrg., S. 217) Das inzwischen verflossene Jahrzehnt füllt der Künstler mit neuen Schöpfungen aus auf die wir noch zurückkommen werden Heute bieten wir zum ehrenvollen Gedenk tage unseren Lesern eine farbige Nachbildun eines seiner früheren Werke, des Hochalta blattes »Du bist Petrus« in der Pfarrkirch zu Immenstadt. Das Bild entstand i. J. 187 im Auftrage des dortigen Stadtpfarrers Jo Ev. Lederle.

Glötzle ist aus der Schule der Münchene Akademieprofessoren Hiltensperger, Strähub und Schraudolph hervorgegangen, die a



ANTON GRATH (WIEN) KAISER FRANZ JOSEF

Text s. Beilage S. 35



JOSEPH ALBRECHT DIE HL. FAMILIE

Altarbild in Zuchering bei Ingolstadt



WILHELM IMMENKAMP DER BARMHERZIGE SAMARITER



JOSEPH ALBRECHT (MÜNCHEN) MARIA-HILF

Ölgemälde für die Kirche in Auw, Rheinland

den Nazarenern fußten. Unser Bild läßt in der Gesamthaltung wie in Einzelheiten diesen Schulzusammenhang erkennen, doch zeigt es sich auch nicht unberührt von den neuen Zielen der damals in voller Blüte stehenden Schule des Piloty. Wer auf vernünftigen Wegen etwas Gediegenes lernen will, muß in irgend einer Form Schüler sein und das in sich aufnehmen, was ihm der Lehrer bietet. Hat er das Erlernbare in sich verarbeitet, dann sehe er zu, daß er Eigenes hinzugewinne. So hat Glötzle gehandelt und auf gesicherter Grundlage ist er selbständig weiter geschritten und hat er sich einen ehrenvollen Platz errungen, auf dem ihm noc eine recht lange Wirksamkeit beschieden sei möge.

S. St.

JAHRESMAPPE DER D. GESELLSCHAF FÜR CHRISTLICHE KUNST

Die Herstellung der Jahresmappe 191 welche die Mitglieder der Deutschen Gese schaft für christliche Kunst als Vereinsga erhalten, hat sich leider ungewöhnlich v zögert, ist aber nunmehr abgeschlossen. Mit Herstellung der für heuer treffenden Mappe bereits begonnen worden und es steht zu h fen, daß sie rechtzeitig verschickt werden kan

GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG 1916

Von Dr. Hans Schmidkunz (Berlin-Halensee)

(Schluß)

Die Plastik hält sich, ohne besondere Hervorragungen, auf einer recht guten Höhe, namentlich im Bildnis. Von Düsseldorfern sind darin A. Bauer mit einer in vereinfachten Formen gehaltenen Bismarckbüste und B. Sopher (auch mit einem »Sklaven«) zu nennen. Daß von G. Janensch solche Meisterwerke kommen wie seine Büste des obengenannten Schöpfers der »Erinnerung« (außerdem ein Relief »Die Quelle«), bedarf wohl keiner Betonung. Von dem vor'm Feind gefallenen Fr. Pfannschmidt ist u. a. eine Lutherstatue da; anderes von E. Bernardien, von I. Genthe (besonders die Büste eines Geistlichen), von W. v. Heimburg, von Fr. Heinemann, von A. Hussmann, von A. Lewin-Funcke, von M. Meyer-Pyritz, von A. Schallemüller, von Br. Wendel.

Die Figurenplastik kann natürlich ohne mindestens zwei Salomes nicht auskommen (die von N. Friedrich erträglicher als die von R. Ziesenіß). Eigentlich Religiöses bringt sie kaum, nur den etwas antik aufgefaßten Jüngling mit Lamm von E. Renker sowie etwa ein »Gebet« von R. D. Fabricius und eine »Figur vom Karower Grabmal« von W. Wandschneider. Durch Verinnerlichung ragen hervor »Die Mutter« von Fr. Matthaei-Mitscherlich, die innige Mutterarmung »Ein Wiedersehen« von E. Moeller und »Säemann, Michael'« von W. Schulze-Thewis. Den »Kopf eines Kriegers« zeigt in guter Stilisierung A. Lesnich, einen »Verwundeten Krieger« E. Cauer. Stilistisch eigenartig ist auch der aus Stein gehauene »Alte Mann« von G. Schreyögg. Eine »Walküre« und eine »Hygiea« von H. Günther-Gera lohnen ebenfalls noch einen Blick.

b) Österreich-Ungarn, Bulgarien und Schweden

Einer »Österreichisch-Ungarischen Kriegsbilder-Ausstellung (zusammengestellt vom K. u. K. Kriegspressequartier)« sind drei Säle gewidmet. Unter den darin vertretenen Künstlern befindet sich ein in der Schweiz geborener und in München seßhafter, der wohl nur durch einen militärischen Zufall in die Donaustaaten kommt — einer der wenigen, die aus der Masse durch ein größeres, inspiratorisches Können aufragen: H. B. Wieland. Seine Bombenwerfer mit Maske, die vielleicht nur aus vornehmer Zurückhaltung mit dem einfachen Titel »Verteidigung« versehen sind, mögen für einen flüchtigen Blick einem Sensationsbild gleichen; tatsächlich sind sie viel mehr. Dann sehe man, wie eine »Höhenstellung« das, was im Titel steckt, durch die Zusammenstellung eines Geschützrohres mit den Linien der Berge anschaulich ausprägt. Endlich — außer »Armierungsarbeiten« und »Patrouille« — das unscheinbare Bild »Wachtposten«: man vergleiche es nur mal mit sonstigen, auch noch so »tüchtigen« Darstellungen solcher Motive.

Der schwedischen Bilder sind, überdies beim Ausbleiben berühmtester Namen, nicht viele; aber sie zeigen besonders ein koloristisch verfeinertes Hineinleben in die heimische Landschaft. Mit figürlichen Darstellungen verbindet es sich in den zwar nicht durch physiognomische Vertiefung, jedoch durch weiche, schleierige Formen und Farben bemerkenswerten Gemälden von D. Wallin: ein weiblicher Akt im Freien heißt »Frühling«, ein Akt im Wasser »Studie«, ein Bild mit einem den Kopf stützenden Bauern »Zugvögel«; dazu Porträts. Mehr als bloße Landschaft will auch G. A. Floestad geben, stets mit Darstellungen des Schnees: »Das Licht muß siegen«, »Über allen Gipfeln« u. a. Auch der farbenreiche »Sommer« von M. Olle, blau und braungelblich gegenüber dem Wallinschen Goldgrün, enthält Akte. Zart und doch scharf in den Punkten und Linien sind die Frühlings- und Sonnen- und Regenbilder u. dgl. von O. Bergmann. Interessant sind »Drei Eskimoische Vorstellungen« von O. Elgström.

Wenn die Bulgaren dereinst nach Verlauf einer Generation eine rückschauende Ausstellung veranstalten und dabei Proben aus ihrem jetzigen Anteil an unserer »Großen« vorführen, dann wird im Vorwort zum Katalog vielleicht stehen: »Damals befand sich die Nation am Anfang ihrer künstlerischen Entwicklung. Ihre Künstler mußten von sich selbst aus beginnen, ohne eine genug fruchtbare Nationaltradition, hatten auch gar nicht die Absicht, von Westeuropa mehr als allgemeine Grundlagen anzunehmen, und waren dann auch noch an die Eindrücke des Krieges gebunden. So arbeitete sie sich denn in jenen schlichten Realismus hinein, den die Deutschen so gern als ein gegenständliches Sehen und Denken bezeichnen. Allerdings gab ihnen auch schon vor dem Krieg unser heimisches Volksleben, in engem Zusammenhang mit dem kirchlichen, den größeren Schwung, mit dem sie die nationale Eigenwelt anschaulich und farbenkräftig ausprägten.«

Von diesem Stande der bulgarischen Gegenwartskunst erscheint in der »Großen« nur die Kriegsepik. In der Tat mehr Epik als Lyrik und Dramatik; mehr Illustration zur Geschichte dieses Heldenzeitalters als Sonderkunst. Wirkungsvolle Repräsentationsbilder mit kräftiger Buntheit machen sich rasch bemerkbar. An unseren A. v. Werner, doch einerseits natürlicher, andererseits mit minderer dramatischer Kraft, erinnert J. Věšin mit seinem Bildnis des die Ereignisse beobachtenden bulgarischen Zaren, seinem Offizierstabsbild »Signalisation«, seiner typischen »Attacke«. Ein Zarenbildnis (samt anderen Porträts großer Persönlichkeiten) von W. Kraus dürfte höhere künstlerische Ansprüche befriedigen.

Sodann eine kaum übersehbare Menge kleiner Kriegsskizzen! Man merkt in ihnen zum Teil den großen Zug der Freude, zumal der an ihren neuen mazedonischen Erwerbungen, sowie auch das Gefühl des siegreichen Durchdringens durch die Schwierigkeiten. Indessen treten doch die lyrischen Stimmungen hinter das Interesse am »gegenständlichen« Sehen zurück. Qualitativ und auch quantitativ ragt B. Denew hervor. Sein bestes Künstlertum gibt er wohl mit mehreren Darstellungen des Überganges nach Albanien über die Scharplanina; wie da in dem nur knappest angedeuteten Schneesturm Mann und Pferde am Einsinken sind und doch durchkommen, ist im besten Sinn echt. Dazu dann mannigfache Einzelszenen, von Ruhe nach den Erfolgen u. dgl. mehr.

Nun hatten aber die Bulgaren in Berlin noch eine Ausstellung veranstaltet, und zwar Mai bis Juni 1916 im Künstlerhaus. Hier gab es doch noch künstlerisch mehr, mit einem so sympathischen Gesamteindruck, daß man gerne dabei verweilte. Allerdings Friedens-, nicht Kriegskunst; und weniger das, was überall vorkommen kann, sondern viel, was nur von dort kommen konnte. Das Vorwort des Kataloges erzählt von der intimen Teilnahme der Kunst an der Heimatwelt mit ihren alten, vom Heidentum bis ins heutige kirchliche Leben gehenden Gebräuchen, von dem Aufschwung des Kunstunterrichtes, von dem Reichtum an kunstgewerblichen und der Armut an darstellend künstlerischen Überlieferungen. Für diese gibt es nichts Retrospektives, desto mehr frische Gegenwartskunst. Der Führer dieser scheint J. V. Mrkwitschka zu sein, jedenfalls ein Meister religiöser Darstellungen, wenn auch in diesen das Volkstümliche mehr hervortritt als das Übernatürliche. Szenen wie die »Begrüßung nach der Trauung«, »Das Segnen des Lammes«, das »Gebet für die Gesundheit« prägen sich mit ihrer bestimmten Zeichnung, ihrer reichen und doch nicht zu einem Kolorismus werdenden Farbigkeit

Werken seien genannt die Großplastik »Der heilige Georg« sowie die überaus wertvollen Plaketten »Tirol den Tirolern«, »Die heilige Cäcilie«, das Kopfstück eines Soldaten zum Portal der Invaliden-Kapelle, die stimmungsvolle Plakette »Arbeit und Pflicht« und die »Mutterschutz-Medaille«. Des Künstlers wohlgelungene Kaiserbüste, von ebenso großer Naturtreue wie fein künstlerischer Ausgestaltung dürfte jetzt nach dem Ableben des greisen Herrschers als würdiges Erinnerungszeichen besonders interessieren. Anton Grath hat sich den Grundsatz, daß gute plastische Werke nur gelingen, wenn sie mit dem unmittelbar Lebendigen sich vollkommen verschmelzen, in anerkennenswerter Weise zu eigen gemacht. Richard Riedl

BÜCHERSCHAU

»Neuer deutscher Kalender für 1917«, Verein »Heimat«, Kaufbeuren, gegen Erlegung von 100 guten Pfennigen.

Mit der Kopfleiste von 1915 geschmückt, begegnet uns der neue Wandkalender für die deutschen Gaue zunächst als ein lieber, vertrauter Stubengenosse. Bedroht von feindlichen Ungeheuern: Geier, Drache, Schlange und Bär, halten die verbrüderten Schutzpatrone Deutschlands und Österreichs uns die blanken Schilde mit den Wappentieren ihrer Länder heute noch so unentwegt und unerschrocken, wie an der Jahreswende vor vierundzwanzig Kriegsmonaten, entgegen. »Ist also verschranket die Etzelen türe von zweier Helde handen, da gent wol tusent rigeln fure.« Fürwahr, diese Devise kehrt diesmal mit der vollen Berechtigung von damals wieder, und wir könnten uns kaum ein passenderes Bildmotiv für unsere gegenwärtige Lage denken, als das vorliegende künstlerische Widmungsblatt von Meister Maximilian Liebenwein. Auch die kernig-dekorativen Monatsbilder sind die gleichen geblieben wie in den Vorjahren, dagegen gewahren wir bei der Versinnbildlichung der zahlreichen Feier- und Gedenktage allerhand neue Ideen und reizvolle Zeichnungen in buchgewerblichem Stile. Welch dankbares Gebiet zur Entfaltung von schöpferischer Phantasie, von religiösem Ernst und würzigem Humor der Verlauf eines christlichen Jahres darstellt, gewahren wir so recht, wenn wir die kleinen Allegorien und Embleme auf ihre symbolische Bedeutung, in Zusammenhang mit dem Kalendarium, prüfen. Der Jahresregent »Jupiter«, durch Adler und Zackenkrone charakterisiert, eröffnet den Reigen der roten und schwarzen Signets; ihm folgen Eremiten, würdige Kirchenväter und Märtyrer in der Tracht aller Kulturepochen; die geheiligten Vertreter der Handwerke fanden ebenso Berücksichtigung wie die waffenkundigen Bekehrer und opfermutigen Dulderinnen. Hochoriginell sind die Darstellungen der typischen, bayerischen Volksbräuche, es seien nur die blühenden Barbarazweige im Advent, die Kirchweihnudeln im Oktober und die Martinsgans im November genannt; einstweilen stehn diese lukullischen Genüsse freilich noch auf dem Index der Lebensmittelversorgung, aber wir haben ja zu Beginn des ersten Quartals von 1917 berechtigte Hoffnungen auch auf die vermehrte und verbesserte Speisekarte im letzten.

Wir danken dem Künstler, der, wie Dürer sagt, »inwendig voller Figur«, und mit liebevoller Hingebung und Poesie von der Nüchternheit des Alltags zu befreien bestrebt ist, und wenden uns zu »Christian Frank, dem Schreiber«, dem wieder die Aufgabe zufiel, den textlichen Inhalt abzufassen. Diesmal galt es die wichtigsten Ereignisse des Völkerkriegs von 1914 ab uns in Erinnerung zu rufen, und dabei handelt es sich wahrlich um eine stattliche Anzahl von Errungenschaften deutschen Heldenmuts und vaterländischen Opfersinnes, die eine unauslöschliche Aufzeichnung in der Weltgeschichte beansprucht. — Die grünen Hefte des oben genannten Vereins, in Übereinstimmung mit dem Kalender, sind so erfüllt von deutscher Art und vaterländischem Geist, daß dem Herausgeber und seinen treuen Mitarbeitern nur die regste Förderung ihrer zeitgemäßen Bestrebungen, ihrer bodenständigen Ideen, nicht nur in allen Gauen unserer lieben Heimat, sondern über die Grenzen hinaus aufrichtigst zu wünschen bleibt. Ferd. Nockher

Die Tragaltäre des Rogerus in Paderborn. Beiträge zur Rogerusfrage. Von Dr. Alois Fuchs, Professor der Theologie in Paderborn. Mit 23 Abbildungen. Paderborn 1916. Druck und Verlag der Bonifatiusdruckerei. Brosch. M. 6.—.

Erst kürzlich veröffentlichte »Die christliche Kunst« einige überaus kostbare Schrein-Tragaltäre aus dem Welfenschatz (Heft 5 des lfd. Jgs.), nachdem sie im X. Jg. S. 326 und 327 den bemerkenswertesten aller erhaltenen Tragaltäre, jenen des Kaisers Arnulf († 899) und ebendort S. 346 einen Tafel-Tragaltar abgebildet. In Paderborn befinden sich zwei kunstgeschichtlich sehr wertvolle Schrein-Tragaltäre, deren einer das Hauptstück des Domschatzes bildet, während der andere, aus dem ehem. Kloster Abdinghof, dem Franziskanerkloster gehört. Beide wurden in obigem Buche einer gründlichen wissenschaftlichen Bearbeitung unterzogen. Was die schreinförmigen Tragaltäre im allgemeinen betrifft, so kann man der anderwärts geäußerten und von Professor Dr. Fuchs in der Einleitung nur in hypothetischer Form übernommenen Meinung nicht beipflichten, daß ihre Schreinform der Absicht entsprang, im Innern des Kastens das Altargerät unterzubringen; der Raum kam nur als Aufbewahrungsstätte von Reliquen in Betracht.

Zu Beginn der Besprechung des im Domschatz aufbewahrten Tragaltars erbringt der Verfasser den Beweis, daß es derselbe ist, welchen der Benediktinermönch Rogkerus (Roger) von Helmarshausen (nicht Helmershausen) an der Diemel (Reg.-Bez. Kassel) laut einer Urkunde v. J. 1100 für Bischof Heinrich II. von Paderborn fertigte. In die eingehende Schilderung der Darstellungen, welche den Schrein zieren, sind viele für die Geschichte der Liturgie oder Ikonographie, auch für die Technik wertvolle Bemerkungen eingewoben. Es sei hier nur auf die Feststellung S. 19 über das Auftreten des Kreuzes auf dem Altare selbst auf einer Altardarstellung der Deckelplatte hingewiesen. Darüber sagt der Verfasser: »Wurde früher das auf einer Stange befestigte Prozessionskreuz bei der hl. Messe neben oder hinter dem Altare in einem geeigneten Ständer aufgepflanzt, so ist auch hier, im Augenblicke der Einbürgerung des Altarkreuzes, noch nicht an ein Altarkreuz im heutigen Sinne zu denken. Es handelt sich vielmehr sicher in der Zeit, der unser Altärchen angehört, um ein Kreuz, das zugleich als Prozessionskreuz wie als Altarkreuz diente, indem es mittels eines Dorns sowohl auf einer Tragstange wie auf einem Dreifuß befestigt werden konnte.« Ebenda findet sich ein Hinweis auf die Geschichte des Manipels. Sehr muß man bedauern, daß uns das Innere des Tragaltares nicht in der ursprünglichen Form erhalten ist. — Den Abdinghofer Tragaltar schreibt der Verfasser ebenfalls dem Verfertiger des Domportatiles zu. Besonders wertvoll ist die schließliche eingehende Untersuchung über den Verfasser der Schedula diversarum artium, wonach wir höchst wahrscheinlich in dem Theophilus den klösterlichen Goldschmied Rogerus zu suchen haben. S. Staudhamer

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH.
Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.



DIE·CHRISTLICHE·KUNST
FRITZ KUNZ
XIII. JAHRGANG
1. MAI 1917
HEFT 8
INHALT:
Pietà von Feuerstein.
W. Zils. — Aus einer
rierten Kriegszeit-
rift. — Nachlass-Aus-
ng Bonifaz Lochers.
Die Liebfrauenkirche
r ehemaligen Cister-
erabtei Otterberg in
Rheinpfalz. Von Arch.
z. J. Schmitt. — Die Zeich-
ls Illustration. Von
udhamer. — Die schla-
Erinnys. Von M. Her-
OKT. 1916—SEPT. 1917
PREIS HALBJÄHRL. M. 7.—
EINZELHEFTE M. 1.40
bert. — Du ziehst alleine nicht ins Feld. Von L. F. Bergdolt. — Austellung der Künstler-Vereinigung „Die Achtundvierzig". — Berliner Secession Herbst 1916. Von Dr. Hans Schmidkunz. — Die Jahresmappe 1916 der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst. — Bücherschau. — 38 Abbildungen im Text. — Sonderbeilage: M. v. Feuerstein, Pietà.
MONATSCHRIFT·FÜR·ALLE·GEBIETE·D·CHRISTLICHEN
KUNST·DER·KUNSTWISSENSCHAFT·SOWIE·FÜR·DAS
GESAMTE·KUNSTLEBEN·
N·VERBINDUNG·MIT·D·DEUTSCHEN·GESELLSCHAFT
FÜR·CHRISTLICHE·KUNST·HERAUSGEGEBEN·VON·D·
GESELLSCHAFT·FÜR·CHRISTL·KUNST GMBH MÜNCHEN





MARTIN VON FEUERSTEIN (MÜNCHEN) PIETÀ

In der Corpus-Christi-Kirche zu Berlin, am Gedächtnisaltar für die gefallenen Krieger



MARTIN VON FEUERSTEIN (MÜNCHEN) ALTARGEMÄLDE (ENTWURF)
Für den Krieger-Gedächtnisaltar der Corpus-Christi-Kirche in Berlin. — Text unten

EINE PIETÀ VON FEUERSTEIN

Von WILHELM ZILS (München)

(Sonderbeilage und Abb. S. 201 und 202)

Das Problem der Pietà, des Vesperbildes, versuchten seit dem Mittelalter, das sich im 13. Jahrhundert aus der vollendeten Kreuzabnahme als eigene Szene der Darstellung die Beweinung des auf ihrem Schoße oder auf der Erde liegenden Leichnams Christi durch die Gottesmutter erwählte, Künstler aller folgenden Zeiten und Völker zu lösen. Während man in den ersten Zeiten Johannes, Magdalena, die anderen Frauen, auch Nikodemus und Josef von Arimathäa an der Klage der hl. Jungfrau teilnehmen ließ, ging man später daran, Jesus und Maria allein darzustellen.

Auch Martin v. Feuerstein hat das im Oktoberheft des vergangenen Jahrgangs der »Christlichen Kunst« (Einschaltblatt nach S. 16) abgebildete Vesperbild in dieser Beschränkung als Kriegsmotivbild geschaffen. Er schälte damals aus dem eindrucksvollen Kriegsbild »Bella matribus detestata« (Abb. nach S. 24, 30 und 31 des eben genannten Heftes der Zeitschrift) die Gruppe des erschlagenen Kriegers mit dem sich über die Leiche werfenden Weibe und bereicherte jetzt die Szene figürlich mit Magdalena für ein Altarblatt am Gedächtnisaltar für die gefallenen Krieger in der Corpus-Christikirche in Berlin (Abb. s. Sonderbeilage nebenan).

Wie die zuerst genannte Pietà ein Kriegsbild, mag uns das jetzige Vesperbild noch eindringlicher gemahnen an das Leid und die Trauer all der Mütter, Frauen und Töchter, die der Krieg über sie gebracht. In Todesschauer in sich zusammengebrochen, lehnt Maria kniend am Kreuz. Bittere Klage spricht aus dem Antlitz und den sich nur leise zusammenkrampfenden Händen. Und doch welchen Trost weiß uns gerade diese Figur zu künden in diesen Kriegsjahren, in denen der Tod tagtäglich sein Szepter über Legionen schwingt. Der Mutter sind die Zähren bereits versiegt, Maria Magdalenas Kummer kann sich noch in Tränen auslösen. Erschüttert liegt sie halb auf der Leiche, das im Schmerze geöffnete Haar bedeckt teilweise den Körper des Leichnams, dessen Glieder bereits durch die Todesstarre gelöst sind. Dem feierlichen, fein empfundenen Inhalt trägt die düster ernste Landschaft Rechnung.



MARTIN VON FEUERSTEIN
Zum Altarbild S. 201



MARTIN VON FEUERSTEIN
Zum Altarbild S 201

Die straffe Komposition betont die feingeschwungene Linie, die von Christi Haupt ausgehend über Magdalena hinführt zu Mariens Kopf, in deren Antlitz gleichsam der ganze über dem Bild schwebende Schmerz seinen höchsten Ausdruck findet. Malerisch, von großer Kraft sind die Farben dieses Bildes, das die Kunstgeschichte einst einreihen wird in die, durch den Krieg beeinflußte, wenn nicht hervorgerufene, neue Entwicklungsperiode des Schaffens Professor v. Feuersteins.

Das Hauptbild ruht in einer Renaissanceumrahmung, welche an den Seiten zwei Engel in sich schließt, echt Feuersteinsche Gestalten. Gesenkten Hauptes verbirgt der eine das Antlitz in seinen Händen; er verkörpert die erschütternde Trauer unseres Volkes über die fürchterlichen Schrecken des Krieges, die vergossenen Tränen über das Weh der Gegenwart. Der andere wendet den Seherblick in eine bessere Zukunft und gewährt uns tröstliche Aussicht auf Sieg und Frieden: er hält den Lorbeerkranz und den Palmzweig empor, während er einen Fuß auf ein Kanonenrohr setzt. Gott wolle bald die Erfüllung gewähren.



A. REINBOLD (IM FELDE) HEILIGE NACHT

Text S. 206



KARL M. LECHNER (IM FELDE) HEILIGE NACHT

Text S. 206



KARL M. LECHNER — WEIHNACHT IM UNTERSTAND

Text S. 207



KARL M. LECHNER HEILIGE NACHT

AUS EINER ILLUSTRIERTEN KRIEGSZEITSCHRIFT

Die von uns auf S. 203 bis 225 wiedergegebenen Bilder stammen aus einer Zeitschrift, die seit Beginn des Krieges 14tägig im Felde erscheint. Sie hieß zuerst »Die Sappe«, dann ward sie deutsch umbenannt: »Der bayerische Landwehrmann«. Herausgeber sind der Maler Karl M. Lechner und der Schriftsteller Max Drexel. Letzterer ist gefallen.

Nur mit tiefer Bewegung kann man diese Zeitschrift anschauen. Sie spiegelt des bayerischen Soldaten innerste Gedanken wieder. Sie redet von seiner Sehnsucht nach der Heimat, nach seinen Teuren, für die er streitet und sein Leben zu opfern bereit ist. Sie schildert und versinnbildlicht den Kampf und seine Schrecken. Sie verkündet in schlichter Sprache die Erhabenheit, die Einmütigkeit des Pflichtgefühles, das alle erfüllt vom obersten Heerführer bis zum bescheidensten Soldaten. Die Gewißheit des Erfolges, der Stolz auf ihn, auch die herrliche Bescheidenheit, die Demut vor Gott, die echten Tugenden des christlichen Streiters, sie klingen uns aus diesen Blättern in ergreifenden Tönen. Der rechte Soldat darf aber auch kein Kopfhänger sein. Darum enthält die Zeitschrift eine Fülle von lustigen Beiträgen, manches fast ein wenig übermütig — aber das schadet wahrlich nichts, wenn es sich wie hier in den rechten Grenzen hält. Denn Roheit, Plumpheit oder gar Unsittlichkeit sind uns nicht begegnet.

Wir haben auf den textlichen Teil hier nicht einzugehen. Nur der illustrative geht uns an. Er ist in seiner Gesamtheit ein hochinteressanter Beitrag zu dem Kapitel »Krieg und Kunst«. Wackere Talente sind hier emsig tätig, um unter unsäglichen Gefahren und Schwierigkeiten mitten im Getöse des Geschützdonners, im Hagel der Geschosse ein schlichtes Kulturwerk und in gewissem Sinne eine Arbeit der Caritas zu leisten. Denn wie sollte man die Aufrichtung der Seelen, die Ablenkung von dem Furchtbaren zu vorübergehender innerer Sammlung, die Aufheiterung der Gemüter nicht als Werk christlicher Nächstenliebe anerkennen?

Vom künstlerischen Standpunkte betrachtet bietet die Zeitschrift trotz leicht erklärbarer Ungleichheit, über die kein weiteres Wort verloren sei, überraschend viel Tüchtiges, Gediegenes, Abgeklärtes.

Christliche Kunst gibt dem Ganzen den rechten Halt. Und charakteristisch gerade für das Empfinden deutscher Soldaten ist es, mit welcher Liebe und Innigkeit er sich des lieben Weihnachtsfestes erinnert, das er nicht daheim feiern darf. Die drei Hauptzeichner der Zeitschrift, Karl M. Lechner, A. Reinbold, und H. Stadelmann, haben Weihnachtsbilder von wahrer Erfreulichkeit und Volkstümlichkeit geschaffen. Reinbold läßt in der heiligen Nacht den Engel Gottes zu den Soldaten kommen, um ihnen, die der Tod umlauert, die Botschaft des ewigen Friedens zu bringen, welche allen Menschen verheißen ist, die eines guten Willens sind (Abb. S. 203). Mit Freuden vernehmen sie in ihrem Unterstande die herrliche, tröstliche Kunde. Und sie machen sich auf und finden die Mutter samt dem göttlichen Kinde und nahen sich mit Verehrung und Anbetung. Nicht minder ergreifend hat Lechner die Szene dargestellt (Abb. S. 204), wie Stadelmann, der sie in den winterlichen Wald verlegt, wo das himm-



H. STADELMANN (IM FELDE) HEILIGE NACHT

Text unten

sche Licht über den Schnee, über die Draht-
indernisse dahinstrahlt (Abb. oben). Die
Veihnachtsfeier der Soldaten in ihren Unter-
tänden hat Lechner zweimal geschildert (Abb.
. 205 und 206) — ein kleines Christbäumlein
erbreitet seinen Lichterglanz. Die Stimmung
er Männer, die ihr Weihnachtslied singen;
ener, die mit den empfangenen Gaben den
Tisch umstehen — ihre innerliche Ergriffen-
eit, ihr Ernst, ihre Entsagung sind über-
eugend geschildert. Eine trefflich gezeich-
ete und charakterisierte Figur ist auch Röh-
ichs betender Soldat (Abb. S. 208). Ein Werk
on monumentaler und idealisierter Art schuf
Lechner mit der Gestalt eines Ritters, der
Verkörperung der »Wacht am Rhein«, die
für mein Empfinden in dieser Auffassung
ihrem Sinne besser entspricht als in jener
allzu beliebt gewordenen als weiblicher Ge-
nius (Abb. S. 213). Sehr hübsch war die Idee,
den Helden als Schützer des heimischen
Christfestes darzustellen, und so die treuen
Gedanken der Krieger zu schildern.

Das tut auch in recht sprechender Weise
eine Reinboldsche Zeichnung, die eine Gruppe
von Soldaten bei der Arbeit des Kartoffel-
stampfs zeigt (Abb. S. 209). Da erzählen
ihrer vier mit trüben Gesichtern von allerlei
Not und Ungemach, das daheim die Ihrigen,
ihre Haushaltung und ihr Geschäft betrifft,



RÖHRIG (IM FELDE) DER BETENDE KRIEGER

Text S. 207

bis ein Fünfter frisch dazwischen fährt und daran mahnt, daß Mut, Gottvertrauen und Liebe zum Vaterland die erste Pflicht und die wichtigste Voraussetzung des künftigen Glückes seien, die höchste Vorbedingung auch für die Unerschrockenheit im Kampfe. Zahlreiche Bilder schildern diesen. So sehen wir die von Lechner gezeichnete Erstürmung des Kleinkopfes (Abb. S. 210), vom gleichen Künstler einen im Schützengraben kaltblütig Wache haltenden Soldaten (Abb. S. 215); auch einen Sturmangriff. Furchtbar ist das feindliche Geschützfeuer, einen der Wackeren hat es zu Boden geworfen, aber »Wir trotzen«, so heißt des Bildes Unterschrift (Abb. S. 211). Eine düstere Phantasie von Stadelmann schildert die Nacht — schwere Wolken fliegen über das Schlachtfeld mit seinen Drahtverhauen, dem dichterischen Blicke des Künstlers aber sind sie das wilde Heer, das nächtlich die Lüfte durchrast (Abb. S. 211 unten).

Mit hellen Augen wird auch die Land



ANTON REINBOLD BEIM KARTOFFELSTAMPF

Text S. 207

schaft angeschaut; der Krieg trübt nicht den Blick für die malerischen Reize der Ortsbilder. Wieder ist es Lechner, der mehrere vortreffliche Studien gezeichnet und sie als Grüße in Postkartenform gebracht hat (Abb. S. 212). Großer Zug, schöne Vereinfachung sind diesen Arbeiten nicht minder eigen wie den vorher erwähnten figürlichen desselben Künstlers, auch anderen von ihm, die wir noch kennen lernen wollen. Eine hübsche Winterstudie aus einem Vogesendorfe zeichnete auch Reinbold (Abb. S. 216). Reizend ist ein Blatt von W. Becker, das ein überaus malerisches Motiv aus Kaysersberg behandelt



KARL M. LECHNER — DIE ERSTÜRMUNG DES KLEINKOPFES

Text S. 208

(Abb. S. 218). Wer dächte beim Anblick solcher Bilder an Krieg und Verwüstung? Wer aber doch daran denkt und denken muß, wie sollte diese Mahnung an die Schönheit der deutschen Heimat ihn nicht zu dem Wunsche entflammen, sie zu schützen, alles an ihre Verteidigung zu setzen? Zur Stärkung solchen Vorsatzes bringt die Zeitschrift auch Bilder der Zerstörung. Nur eines davon sei hier wiedergegeben — ein von Lechner gezeichneter Wald, den die Geschosse verwüstet haben. Ein Pfad führt zwischen den abgeknickten Stämmen zu einem Unterstande (Abb. S. 219). Ein Bild von seltsamer Wehmut, wohl geeignet, »mit einem heitern, einem feuchten Auge« angeschaut zu werden, eine Erscheinung, wie nur Krieg sie schaffen kann, ist die von Kopp verewigte »Vogesenhexe«, ein altes Weiblein, das ihre armselige Hütte nicht hat verlassen wollen und nun sich nützlich macht, indem es den Soldaten die Strümpfe stopft (Abb. S. 220). Eine große Rolle spielen in der Zeitschrift Soldaten, die an die Ihrigen schreiben. Zwei solche schildert der unermüdliche Lechner; besonders die Federzeichnung (Abb. S. 221) interessiert durch vorzügliche Zeichnung, das Bleistiftblatt außerdem durch seinen frischen Humor — man sehe nur die zwei, zu ornamentaler Wirkung gebrachten Reihen von Ratten (Abb. S. 212). Mit dem Briefschreiber steht der Postbote in geistigem Zusammenhange. Ein prächtiges Exemplar dieser Menschengattung schildert Kopp (Abb. S. 222); der beigefügte Text verrät, daß es sich um Wiedergabe einer wirklichen Person handelt, die originell genug zu sein scheint.

Ja, an Humor fehlt es unseren Feldgrauen nicht — Gottlob! denn er muß über vieles hinweghelfen. So mögen denn ein paar Proben dieser Art den Beschluß unserer Überschau bilden. Da ist ein drolliger »Rasiersalon«, in dem es wohl bisweilen friedliche Blutbäder gibt (Abb. S. 223). Da ist das Märchen von der Wildsau (Abb. S. 224 und 225). Ihr idyllisches Dasein im Wasgenwalde wird durch den Krieg gestört, aber sie fühlt sich behaglich und reibt sich an den Stachel-



KARL M. LECHNER — WIR TROTZEN

Text S. 208



H. STADELMANN — WILDE JAGD

Text S. 208

drähten, bis sie eines Tages an einen elektrisch geladenen gerät und ihr jähes Ende findet. Sie wird entdeckt und von ihren Findern gegessen. Davon verbreitete sich die Kunde alsbald überall hin und der Neid knüpfte allerlei geheimnisvolle und beziehungsreiche Sagen an ihren Tod. Doering

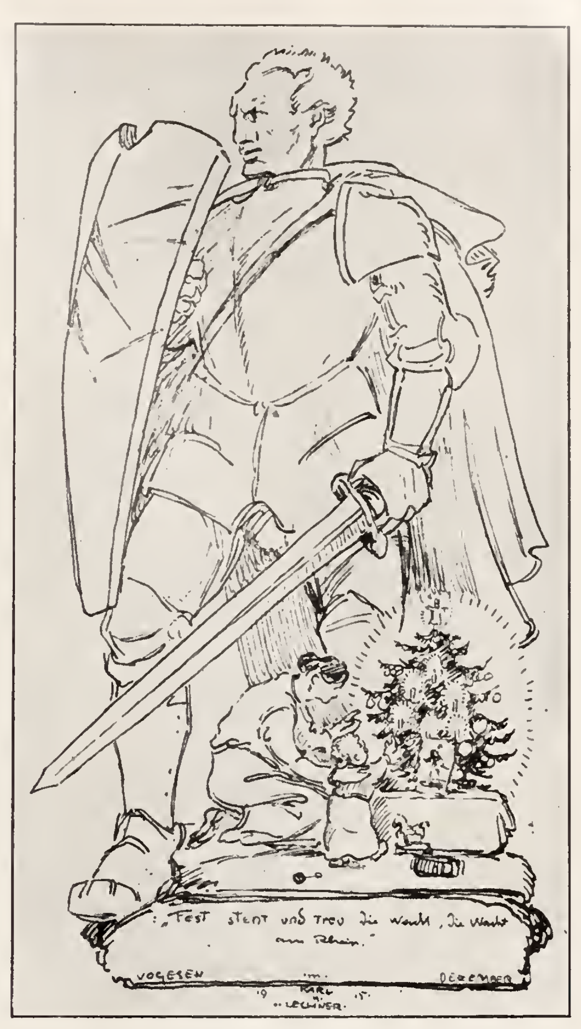
NACHLASS-AUSSTELLUNG BONIFAZ LOCHERS

Vom 20. Januar bis 5. Februar fand im Münchener Kunstverein eine Ausstellung von Werken aus dem Nachlasse Bonifaz Lochers statt. Von dem Lebensgange des im Oktober 1916 Verstorbenen ist im Dezemberhefte unserer Zeitschrift berichtet, das Wirken und Schaffen des Künstlers daselbst gewürdigt worden. Der in der jetzigen Ausstellung gegebene Überblick mußte sich, da Lochers Werke zum größten Teile monumentale Decken- und Wandmalereien sind, zumeist auf Skizzen und Entwürfe beschränken. Doch gab es auch wenigstens einige ausgeführte Malereien kleineren Umfanges, Tafelgemälde profan-figürlicher Art. Kein Wunder, daß sie in ihrer farbigen Erscheinung dem Kunstlaien einleuchtender, zugänglicher waren, als die spröde Menge der Entwürfe, die geschultes Auge, Vorstellungsvermögen und Begriff von der Wesenheit künstlerischen Schaffens erfordern. Aber damit sollen jene Bildnisstudien nicht etwa herabgesetzt werden. Sie waren begrüßenswert als Zeugnisse der tiefgehenden Beobachtung und Charaktererkenntnis, die Locher eigen waren; sie zeigten auch aufs interessanteste, mit welcher außerordentlichen technischen Sorgfalt er sich der Ausführung seiner Arbeiten annahm. Das Studium bester Meister der Vergangenheit gibt sich in diesen Arbeiten kund. Zu den ausgezeichnetsten gehörte das Brustbild eines Franziskaners, der sinnend, in überweltliche Gedanken versunken, vor sich niederschaut; die Farbenstellung braun gegen braun. Wertvoll war ferner der Kopf eines bärtigen Mannes mit nach oben gerichtetem Blicke; ganz ausgezeichnet das Brustbild einer greisen Bäuerin in schwarzem Gewande und ebensolchem Kopftuche gegen ganz dunkeln Hintergrund; vorzüglich gegeben war der Ausdruck des altersgrauen Gesichtes mit den eingesunkenen Augen. Zu den feinsten Studien gehörte ferner das Brustbild eines Herrn in der Tracht vom Ende des 18. Jahrhunderts. Kraftvoll und vornehm zugleich hob sich die trefflich gezeichnete Gestalt mit dem braunen Rock und weißen Jabot von dem dunkeln Hintergrunde ab, vor dem auch das schwarze Haar noch zur Geltung zu kommen vermochte. Aufs überzeugendste war das Nachdenken über irgend einen den Geist ganz beschäftigenden Gegenstand charakterisiert; besonders gut gelungen dabei die Haltung der an das Kinn gelegten vornehmen Hand. Weiter erwähne ich einige in Kreide gezeichnete Köpfe, unter denen ein Schwarzwälder Bauer und eine Bäuerin sich besonders auszeichneten. Zu diesen größeren Arbeiten gesellte sich eine Sammlung kleinerer Studien in Bleistift, Feder usw., scharf in der Beobachtung, voll Sorgfalt und innerer Freiheit in der Ausführung. Was die von Locher gemalten und gezeichneten Köpfe besonders interessant macht, ist außer der Tiefe der Auffassung die feine Modellierung, die sich nichts schenkt und bereit bleibt, auch ins Kleine zu gehen, ohne doch dabei



KARL M. LECHNER GRÜSSE
Text S. 210

je kleinlich zu werden. Von der Sorgfalt, mit der Locher arbeitete, zeugten auch andere Zeichnungen. So eine Anzahl von weiß gehöhten Studien für die Bergpredigt, vorzüglich in Schilderung der Bewegungen, so bei einem Schwerhörigen. Ferner einzelne Vorstudien zu den Kreuzwegbildern der Stadtpfarrkirche zu Spalt. Von den in Kreide gezeichneten, zumteil weiß gehöhten Blättern seien als besonders interessant die mit den Christusfiguren für die drei Fälle unter dem Kreuze hervorgehoben. Ein mit schöner Weichheit großzügig entworfener Marienkopf war voll echter, von Süßlichkeit und Sentimentalität freier Empfindung. Vier Entwürfe zeigten die Gestalten der hl. Kirchenväter; mit hoher Feierlichkeit, dabei charaktervoll und individuell die Köpfe, vorzüglich die Schilderung des Sinnens und inneren Schauens. Für dieselben Heiligen hat Locher noch andere Entwürfe in Gestalt farbiger kreisrunder Medaillons gemacht. — Einige Skizzen für Kirchenausmalungen zeigten frühgotischen Stil, figurenreiche Ausschmückung der Wandflächen in voller, tiefer Färbung. Bei einem dieser Werke steigerte sich die Wirkung der Chornische durch den Gegensatz durch das vorherrschende Weiß der Wandflächen des Langhauses, die nur mit einzelnen, um so kräftiger sich abhebenden monumentalen Figuren (dem Weltrichter zwischen Maria und Johannes dem Täufer, ferner zwei Engeln) belebt waren. — Die Ausstellung zeigte ferner eine große Zahl von farbigen Entwürfen zu Wand- und Deckenmalereien. Ihr Stil ist teils dem mittelalterlichen, teils dem Barockcharakter der betreffenden Bauten angepaßt. Dem gotischen gehören die Fresken an, die Locher für die Kirche von Zell geschaffen hat. Voll schlichter, strenger Erhabenheit ist eine thronende Madonna, zu deren Füßen zwei Engel musizieren, während zwei andere, die himmlische Krone über dem Haupte der hl. Jungfrau haltend, in den Lüften schweben. Ein anderes Bild zeigt die hl. Familie in ihrem Wohngemache; die Gottesmutter sitzt da, den Jesusknaben unterrichtend, St. Joseph steht mit einer Säge in der Hand daneben. Die Entwürfe zeichnen sich durch Ruhe der Zeichnung aus, die Behandlung ist flächig, die Farbe voll Einfachheit, Fülle und Kraft. Eine große Spitzbogenwand ist mit der Darstellung des Weltgerichtes geschmückt; Feierlichkeit und Kraft vereinigen sich darin; das Lochersche Zeichentalent bekundet sich besonders in der Schilderung der Verdammten. — In der Mehrzahl waren Entwürfe in barocker Auffassung. Festliche Schönheit zeichnet sie aus. So eine Verkündigung: Das Gemach Marias ist als ein mit Säulen geschmückter Prachtraum geschildert; auf Wolken schwebt, einen Lilienstengel in der Hand, der Engel herbei; die hl. Jungfrau kniet an ihrem Betpulte; vorn machen sich zwei Engelputten mit ihrem Nähkorbe zu tun. Ein Stück von bedeutender Wirkung ist ein figuren- und farbenreiches Deckengemälde mit der Verurteilung Petri und Pauli; den Hintergrund bildet eine große Säulenarchitektur. Ein ovales Deckenbild mit der Himmelfahrt Mariä zeigt in schöner Gruppierung die um das Grab versammelten Apostel, oben die auf rosigem Gewölk emporschwebende hl. Jungfrau, die von Scharen Blumen streuender Engel umjubelt wird. Wirkungsvoll ist die Farbengebung — in der Höhe leichte, warme, frohe Töne, unten ein vorherrschendes Blau, dem sich feines Violett, Gelb und Rot gesellen. Noch sprechender sind die Farben bei einer



K. M. LECHNER — DIE WACHT AM RHEIN

Text S. 207



ANTON EDER (IM FELDE) IM STAHLHELM

Himmelfahrt Christi — die auf Erden Zurückbleibenden in vorherrschendes Graugelb gehüllt, Jesus in weißem Gewande und rotem Mantel vor lichtem Gewölke. Trefflich ist das leichte Emporschweben charakterisiert. Eine zweite Himmelfahrt — gleichfalls Entwurf eines Deckengemäldes — ist ein Schwarzweißblatt; es interessiert durch seine Schilderung der Personen und Bewegungen, welche letzteren zur Rechten größere Lebhaftigkeit, zur Linken mehr feierliche Ruhe zeigen. — Zu diesen Werken kommt eine warmtönige Aquarellskizze einer Krönung Mariä; eine an Figuren reiche Darstellung des göttlichen Kinderfreundes; ein Triptychon, dessen Mitte die Heimsuchung zeigt, neben der auf den Flügeln je ein Engel mit einem Spruchbande steht; zwei farbige Medaillonbilder mit der hl. Jungfrau und dem hl. Joseph und manches andere. — Von den Profanwerken monumentaler Art interessieren besonders die Entwürfe für drei der Gemälde des Bamberger Justizpalastes. In ihnen wie in verschiedenen der vorher erwähnten Malereien fühlt man sich wie von venezianischer Schönheit berührt. — Die gesamte Ausstellung rechtfertigte das Bedauern um das frühe Hinscheiden des ausgezeichneten Künstlers. Doering

DIE LIEBFRAUENKIRCHE DER EHEMALIGEN CISTERZIENSER-ABTEI OTTERBERG IN DER RHEINPFALZ

Von Architekt Franz Jakob Schmitt in München, vormals Dombaumeister von Sankt Stephan in Metz

(Vgl. Abb. S. 226 und 227)



KARL M. LECHNER — IM SCHÜTZENGRABEN

Text S. 208

Vom höchsten Interesse für die Baugeschichte des Mittelalters sind drei Cisterzienser-Klöster in der ehemaligen Erzdiözese Mainz: Eberbach im Rheingau, Otterberg in der Rheinpfalz und Arnsburg in der Wetterau. Eberbach bestand von 1116 bis 1131 als Stift regulierter Augustiner-Chorherren und 1131 übergab es der Mainzer Erzbischof Adalbert einer Anzahl Cisterzienser-Mönche, welche der heilige Bernhard aus dem Stammhause Clairvaux in der Diözese Langres sandte. Bereits im Jahre 1144 wurde das Kloster Otterberg durch Mönche von Eberbach besiedelt und 1174 waren es solche von Clairvaux, welche die Abtei Arnsburg in Oberhessen bepflanzten. Der Bau des Gotteshauses Sankt Maria und Johannes des Täufers in Eberbach wurde zwischen 1150 bis 1156 begonnen, 1178 waren Chor und Querhaus vollendet, so daß zwei Altäre vom Mainzer Weihbischofe konsekriert werden konnten. Im Jahre 1186 war die ganze heute noch vorhandene, von Geier und Görz in den Denkmalen romanischer Baukunst am Rhein 1846 dargestellte Abteikirche vollendet, sie wurde vom Mainzer Erzbischof Konrad I. von Wittelsbach eingeweiht. Die Erberbacher Kirche ist eine kreuzförmige Pfeiler-Basilika mit ursprünglichen Gewölben über allen Räumen, gerade geschlossenem Chore und sechs hinausgebauten niedrigen Kapellen an der Ostseite der Kreuzarme. Das Ganze ist mit glatten, nach dem Halbkreise geformten grätigen Kreuzgewölben ohne Rippen, welche unter sich durch glatte, 16 bis 24 cm vorspringende Gurten voneinander getrennt sind, überdeckt. Die Kreuzgewölbe des Mittelschiffes haben die doppelte Spannweite derjenigen von den Seitenschiffen;[1]) ein Pfeiler um den andern ist mit geraden, glatt abgestuften Gurtträgern versehen, die kragsteinartig über den Kämpfern der Pfeiler enden. Die Quergurten werden durch Kämpfer gestützt, welche mit Lisenen von 22 cm Vorsprung versehen sind. Die Struktur aller Kreuzgewölbe ist die gewöhnliche nach horizontalen Schichten und es besteht das Material, wie bei vielen mittelalterlichen Kirchen am Rhein, aus Brohler

[1]) Die Kreuzgewölbe des Mittelschiffes von Sankt Maria und Johannes des Täufers in Eberbach haben 9,20 m im Lichten Spannweite, die Kreuzgewölbe der beiden Abseiten haben je 5 m im Lichten Spannweite, die beiden Außenmauern und die Hochschiffsmauern haben je 1,40 m Stärke.



KARL M. LECHNER IN DEN VOGESEN

Text S. 209



A. REINBOLD VOGESEN

Text S. 209

Tuffsteinen. Sehr bedeutend ist die Dicke, sie variiert zwischen 36 und 44 cm, daher denn auch die Widerlagsmauern des Mittelschiffes einen so bedeutenden Druck erlitten, daß sie aus der Senkrechten wichen und die Gewölbe eine sehr gedrückte Form annahmen. Die freistehenden Schiffpfeiler und andere Strukturteile der Kirche St. Maria und Johannes des Täufers bestehen aus Kalksteinen der Brüche von Oppenheim am Rhein; die Steine sind, wie im Langhause der Mainzer Metropolitan-Domkirche Sankt Martinus, mit Schlagrand und gespitzter Mitte bearbeitet.

Im Jahre 1174 beurkundet Abt Gerhard von Eberbach die von Cuno I. von Münzenberg geschehene Verlegung des von seinen Eltern gestifteten Klosters Altenburg in dessen Schloß Arnsburg, welches dem Cisterzienser-Orden übergeben wurde. Hieraus ergibt sich schon der historische Zusammenhang der beiden Klöster Eberbach und Arnsburg, welche im gemeinsamen Mainzer Erzsprengel lagen, wozu aber auch noch ganz unverkennbar der bauliche kommt. Wiederum ist es eine gewölbte, dreischiffige, kreuzförmige Pfeiler-Basilika mit gerade geschlossenem Chore, dazu tritt dann als weitere wesentliche Zutat ein niedriger Chorumgang mit hinausgebauten Kapellen. Die Abteikirche zu Eberbach hat nur Rundbogen, bei der zu Arnsburg finden sich diese sowohl an den Scheidebogen der Kapellen und den vier östlichen Abseiten-Jochen des Langhauses, als auch bei sämtlichen Fenstern. Die beiden Seitenschiffe haben nur rundbogige Quergurten und Kreuzgewölbe mit scharfkantigen Gräten. Anders alle Gewölbe des Mittelschiffes; beim Kirchenbau zu Eberbach hatten die Cisterzienser mit den im Rundbogen ausgeführten rippenlosen Kreuzgewölben sehr schlimme Erfahrungen gemacht, so trachteten die Arnsburger an eine Minderung des Seitenschubes und wählten hierfür Spitzbogen sowie Gewölbe mit Rippen. Hierin gab die Erzbischöfliche Domkirche zu Mainz, welche um die gleiche Zeit im Langhause eine Neueinwölbung im stumpfen Spitzbogen erhielt, ein bedeutsames Vorbild für die kleinere Klosterkirche Sankt Maria in der Wetterau. Die Konstrukteure suchten hier nach neuen Motiven und gaben den zwei östlichen Jochen des Langhauses sechsteilige Rippengewölbe, sogenannte »normannische«, wie sie in der Sankt Georgs-Domkirche zu Limburg an der Lahn zu sehen sind.



KARL M. LECHNER — IN DEN VOGESEN

Text S. 209

Die dritte Cisterzienser-Abtei der Mainzer Erzdiözese bezeichnet, obgleich früher wie Arnsburg gegründet, durch ihren auf uns gekommenen Kirchenbau dennoch das spätere Stadium der Entwicklung. In Otterberg sind nicht nur alle Gewölbe im steilen Spitzbogen, sondern auch alle Gurtbögen der Seitenschiffe und sämtliche Scheidebögen des Langhauses spitzbogig ausgeführt worden. Der Rundbogen erscheint bei Sankt Maria zu Otterberg nur noch bei den hinausgebauten Kapellen, an den Portalen und bei allen Fenstern. Daß man hiefür noch immer an den romanischen Formen festhielt, Lisenen, Rundbogenfries und deutsches Band beibehielt, beweist, daß der Spitzbogen nicht als Kunstform, sondern als notwendige Konstruktion gewählt wurde, um den nachteiligen Seitenschub auf die Außenmauern möglichst zu vermindern. So hat Otterberg, den inneren Gurtbogen entsprechend, an den Außen-



W. BECKER (IM FELDE) AUS KAYSERSBERG

Text S. 209

Johannes zu Eberbach besitzt. Vom größten Interesse ist aber der Chor in Heisterbach mit Umgang und einem Kranze von neun halbrunden Kapellen. Die innere Chornische ist mit einem siebenteiligen Rippen-Klostergewölbe überdeckt, ebensoviele Strebemauern zur Ableitung des Gewölbeschubes zeigt das Äußere. Das Cisterzienser-Kloster Marienstatt, Locus Sanctae Mariae, wurde im Jahre 1215 durch 12 Mönche unter dem Abte Hermann aus der Abtei im Sankt Peterstal von Heisterbach besiedelt. Urkundlich ist bekannt, daß zwischen 1221 und 1227 die Fundamente zum Kloster gelegt wurden und da in der Regel das Gotteshaus gleichzeitig mit dem Chore begonnen wurde, so darf wohl angenommen werden, daß dies auch in Marienstatt der Fall war. Der bauliche Einfluß von Heisterbach fällt in Marienstatt sofort auf, so ist der Chor mit Umgang und anschließenden Kapellen bei den Abteikirchen gemeinsam. Haben wir in Heisterbach das erste und zweite Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts, so erscheint das dritte Jahrzehnt im Chore der Klosterkirche von Marienstatt[1]). Hier ist alles im Spitzbogen überdeckt, überall sind Rippengewölbe und auch die Fenster haben nicht, wie in Heisterbach, Rundbogen, sondern durchgehend Spitzbogen. Die Strebemauern von Heisterbach werden in Marienstatt zu Strebebogen nebst dazugehörigen Strebepfeilern, kurz es ist ein fertiger konsequenter Chorbau des gotischen Stiles. In der Herstellung der Gewölbe wurde aber auch in Marienstatt noch die bisherige Praxis festgehalten, während Notre-Dame in Paris nur 12 cm hat, besitzen die Kappen der Chorgewölbe von Marienstatt eine Stärke von 39 cm. Dies Gotteshaus wurde von einem Cisterzienserbau überboten und das gotische Bausystem zu einem glänzenden Abschlusse gebracht; es geschah durch die Abteikirche Sankt Maria zu Altenberg, wiederum in der Erzdiözese Köln

mauern des Mittelschiffes Strebepfeiler, eine Verstärkung der Konstruktion, welche die Arnsburger Abteikirche noch nicht besitzt.

Die Cisterzienser blieben aber bei dem Bausysteme ihrer Marienkirche zu Otterberg in der Rheinpfalz nicht stehen; doch müssen wir die Erzdiözese von Mainz verlassen und die von Köln betreten, um die weiteren Entwickelungsstadien zu verfolgen, und zwar in den Cisterzienser-Kirchen im Sankt Peterstal von Heisterbach am Siebengebirge und der Abtei Marienstatt bei Hachenburg in Nassau, welche von ersterer im Jahre 1215 besiedelt wurde. Langhaus und Querschiff haben in Heisterbach noch rippenlose Kreuzgewölbe romanischer Gestaltung, also eine Anlage, wie sie die Abteikirche Sankt Maria und

[1]) »Denkmäler aus Nassau«, 4. Heft: »Die Abteikirche zu Marienstatt bei Hachenburg« von Oberbaurat Görz. Wiesbaden 1867.



KARL M. LECHNER VOGESEN IM JUNI

Text S. 210

und von keinem geringeren Meister, als dem der Kölner Metropolitan-Kirche selbst, Gerhard. Hat Marienstatt noch schlichte, halbrunde Chorkapellen, so zeigt Altenberg nunmehr sieben fünfseitig aus dem Achteck konstruierte; besitzt Marienstatt ganz einfache Spitzbogenfenster ohne Stab- und Maßwerk, so erscheinen bei der 1255 begonnenen Alterberger Klosterkirche im Hochschiffe des Chores vierteilige Stabfenster mit darüber befindlichem Maßwerke; auch die Kapellen haben zweiteilige Fenster und der Langchor dreiteilige; endlich sind die Rippengewölbe nicht mehr in so schwerfälliger Stärke ausgeführt, sondern mit leichten Kappen, wie dies fortan das Konstruktionsprinzip der gotischen Bauwerke Deutschlands wurde.

Das Leben in den Klöstern des Cisterzienser-Ordens beruhte auf dem Grundsatze der Gemeinsamkeit; gemeinsam war das Dormitorium, der Kapitelsaal, das Refektorium, das Krankenhaus und der Kreuzgang. Einzig und allein in der Kirche des Klosters wurde von dieser Gemeinsamkeit eine Ausnahme gemacht. Die Gotteshäuser der Cisterzienser haben nämlich die Eigentümlichkeit, daß sie an und neben dem Chore eine Anzahl von Kapellen besitzen; hiervon sind nur die Kirchen der Cisterzienserinnen ausgenommen. Es ist die Anlage dieser Kapellen aus einer Bestimmung des Ordens zu erklären, wonach den einzelnen Klostergeistlichen Gelegenheit zum Lesen der Messe, zur Privatandacht wie dem stillen Gebete und eine Stätte zur sub-



J. KOPP DIE VOGESENHEXE

Text S. 210



KARL M. LECHNER DER BRIEFSCHREIBER

Text S, 210

jektiven Heiligung innerhalb der Kirche geboten werden mußte, was durch die Herstellung von für sich abgeschlossenen Kapellen erreicht wurde. So sind vier solcher hinausgebauten Kapellen an den Cisterzienser-Abteikirchen von 1. Cîteaux (Côte d'Or) in der Diözese Chalon-sur-Saône, 2. Fontenay (Côte-d'Or) in der Diözese Auxerre, 3. Vaux-de Cernay (Seine-et-Oise), 4. Hauterive im Kanton Freiburg der Schweiz, 5. Bonmont in der Schweiz, 6. Frienisberg im Kanton Bern, 7. Tennenbach in Baden (Breisgau), 8. Bebenhausen in Württemberg, 9. Bronnbach im Taubergrund, 10. Eußerthal in der Rheinpfalz, 11. Haina in Hessen, Erzdiözese Mainz, 12. Lehnin in der Diözese Brandenburg, 13. Colbatz in Pommern, Diözese Cammin, 14. Zinna in der Diözese Brandenburg, 15. Loccum in der Diözese Minden, 16. Hohenfurt in Böhmen, Erzdiözese Prag, 17. Stams im Oberinntale in der Diözese Brixen und 18. Wörschweiler vormals Diözese Metz in der Rheinpfalz. Wir sehen fünf Kapellen bei der Cisterzienser-Abteikirche Sankt Maria zu Schulpforte, vormals Diözese Naumburg in Thüringen. Sechs Kapellen haben die Klosterkirchen zu Meerstern bei Wettingen, vormals Diözese Konstanz, zu Maulbronn, vormals Diözese Speyer und Eberbach im Rheingau; sieben Kapellen die Abteikirche Sankt Maria zu Altenberg in der Erzdiözese Köln; neun Kapellen hatte die Marienkirche in Otterberg und die zu Heisterbach; elf Kapellen die Kirche des Klosters Marienstatt bei Hachenburg; dreizehn Kapellen die Kirche der Abtei Arnsburg in der Erzdiözese Mainz; vierzehn Kapellen hat Riddagshausen bei Braunschweig, vormals Diözese Halberstadt; fünfzehn Kapellen zeigt die Abteikirche zu Clairvaux in der Diözese Langres, Dep. Aube; die zu Pontigny in der Diözese Auxerre, Dep. Yonne und die von Zwettl in Nieder-Österreich; sechzehn Kapellen die Klosterkirche Ebrach bei Bamberg und endlich siebzehn Kapellen

die Abteikirche Sankt Maria zu Kaisheim an der Donau im Bistume Augsburg.

Professor Gladbach[1]) hat bei der Publikation der Klosterkirche Otterberg auf den Kupfertafeln 12, 13, 14 und 15 die neun noch in ihren Fundamenten ganz vollkommen erhaltenen Kapellen weggelassen und damit für alle kunsthistorischen Schriftsteller und Architekten in der Otterberger Cisterzienser-Abteikirche ein Rätsel aufgestellt, das in Wirklichkeit gar nicht existiert.

Der letzte Abt des Cisterzienser-Klosters Otterberg war seit dem Jahre 1555 Wendelin Merbot, und wurde derselbe durch den Kurfürsten Friedrich III. von der Pfalz 1561 genötigt, mit seinen Mönchen aus dem Konvente zu wandern, da das Kloster mit Umgegend protestantisch wurde. 1579 schenkte Herzog Kasimir[2]) das Kloster den Wallonen aus den Niederlanden; 1581 wurde Otterberg Stadt- und Marktrecht verliehen und dies durch Kurfürst Friedrich IV. von der Pfalz im Jahre 1593 bestätigt. Im Dreißigjährigen Kriege ward Otterberg von den Spaniern erobert und diese stellten 1634 nochmals einen katholischen Abt Peter Wilhelm auf, der sich aber im Kloster nicht halten konnte. Der westfälische Friede wurde 1648 geschlossen und durch ihn die Abtei Otterberg dem Kurfürsten wieder überlassen. Erst im Jahre 1693 nahmen die Mönche des Franziskaner-Klosters Sankt Martinus zu Kaiserslautern vorübergehend von der Sankt Marienkirche in Otterberg Besitz, bis sie 1707 infolge der kurpfälzischen Kirchenteilung mit dem Querhause und Chore sich begnügen mußten, während das Langhaus den Protestanten bis zum heutigen Tage verblieb. In der Zeit von 1634—1693 dürften die Klostergebäude, der Kreuzgang, sowie die ostwärts hinausgebauten Chorkapellen des Gotteshauses Sankt Maria abgetragen worden sein, darum konnten die 1693 in Otter-



J. KOPP (IM FELDE) UNSER POSTRAT

Text S. 210

[1]) Denkmale der deutschen Baukunst, begonnen von Dr. Georg Moller, fortgesetzt von Ernst Gladbach, dritter Teil, Darmstadt 1854.

[2]) Sohn des Kurfürsten Friedrich III., der ihm die Oberämter Neustadt und Kaiserslautern durch letztwillige Verfügung überließ.

berg erscheinenden Franziskaner von Sankt Martinus in Kaiserslautern nur noch Besitz von der Kirche, nicht auch von den Klostergebäuden nehmen, da diese schon damals nicht mehr vorhanden waren. Sehr zu beklagen bleibt es, daß diese Abteibauten Otterbergs nicht auf uns gekommen sind, denn die Großartigkeit des Gotteshauses läßt mit Bestimmtheit auch ein eben solches Kloster als ehedem vorhanden annehmen. Da bei der gleichzeitig entstandenen Cisterzienser-Abtei Sankt Maria von Arnsburg in der Wetterau sich zum Glück noch sehr ansehnliche Reste von Kreuzgang, Kapitelsaal und Dormitorium erhalten haben, so können uns diese Anlagen auch einen annähernden Begriff von dem geben, was in Otterberg zerstört worden ist.

Die Klöster der Cisterzienser richteten sich nach dem Terrain, dem Laufe des Wassers und der Stellung des Gotteshauses in der heiligen Linie von West nach Ost; zum Schutze gegen Handstreiche umgab man alle Klöster mit Mauern und Wasserläufen. Hieraus erklärt sich, daß bei den Abteien Maulbronn in Württemberg, Eberbach im Rheingau, Eußerthal in der Rheinpfalz sich die Klostergebäude an der Nordseite der Kirche ausgeführt finden, während die Abteien von Arnsburg in der Wetterau, Wörschweiler in der Rheinpfalz, Haina in Hessen, Altenberg am Niederrhein, Bronnbach im Taubergrunde, Oliva bei Danzig und Chorin bei Neustadt-Eberswalde ihre Klostergebäude an der Südseite des Gotteshauses hatten; das gleiche fand bei der Abtei Otterberg statt; hier kann man am südlichen Arme des Querschiffes die ehedem angebauten Klostermauern noch deutlich erkennen. Beim Orden der Cisterzienser war es Regel, die Dormitorien im Anschlusse an die Querhäuser der Kirchen zu errichten, um den Mönchen während der Nacht den Zutritt zu den Gottesdiensten und gemeinsamen Gebeten zu erleichtern. Im Jahre 1119 wurde die Ordensverfassung in einer Versammlung endgültig aufgestellt, an derselben nahmen Teil im Namen des General-Kapitels von Cîteaux: Hugues de Mâcon, der heilige Bernhard und zehn andere Äbte des Cisterzienser-Ordens; hier wurde über die Bauten bestimmt: das Kloster solle derart ausgeführt werden, daß es innerhalb seiner Umfassungsmauern alle nötigen Dinge enthalte, das ist Wasser, eine Mühle, einen

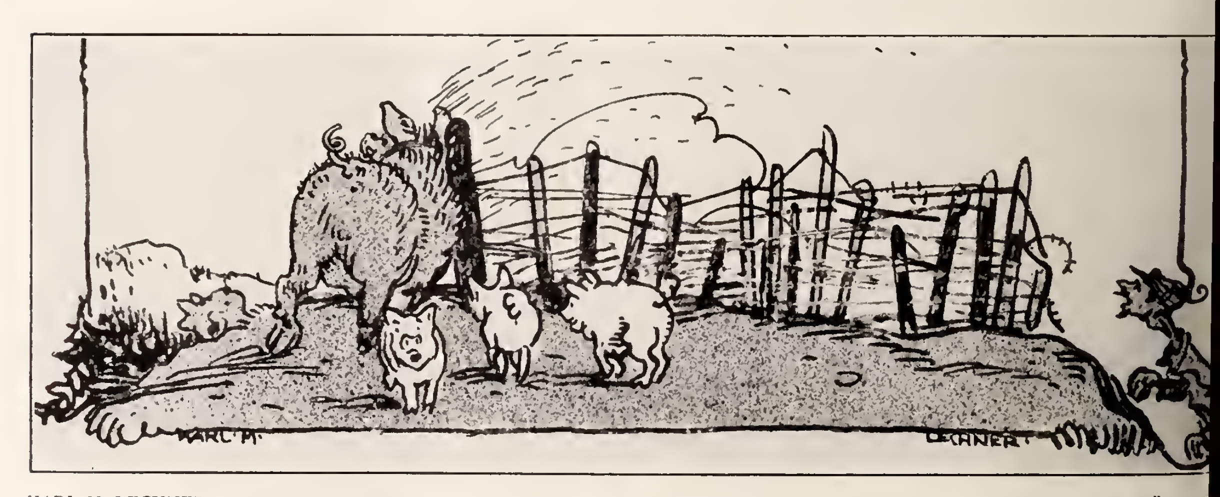
A. REINBOLD — RASIERSALON

Text S. 210

Garten, Werkstätten für die verschiedenen Handwerke, damit die Mönche nicht gezwungen wären, sich außerhalb ihres Klosters zu begeben. Die Kirche müsse von größter Einfachheit sein, Skulpturen und Malereien wurden ausgeschlossen, die Fenster sollten ohne Ornamente, nur von weißem Glase sein, so daß ihre Verbleiung die einzige Zeichnung abgebe. Weder von Stein noch von Holz dürften Glockentürme mit übermäßiger Höhe errichtet werden, weil dies im Gegensatze zu der Einfachheit des Ordens stehen würde. Alle Cisterzienser-Klöster wurden unter den Schutz der heiligen Jungfrau gestellt; so kommt es, daß die meisten Kirchen des Ordens Sankt Maria zu Ehren konsekriert sind; in den französischen Cisterzienser-Abteien wurden häufig besondere Liebfrauen-Kapellen, isoliert vom Hauptkirchenbau, innerhalb der Klostermauern errichtet. Zu Schulpforte existiert noch heute die sogenannte Abtskapelle als eigene Anlage nächst dem Abtshause.

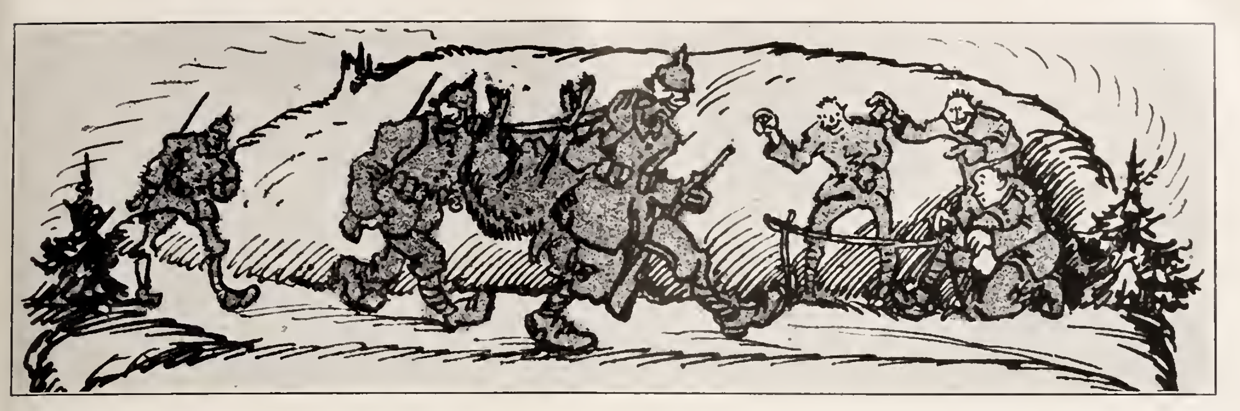
Auch Vorhallen waren bei den Kirchen der Cisterzienser sehr beliebt; Arnsburg hat eine solche, drei Felder mit Kreuzgewölben breiten sich vor der Westseite des Gotteshauses aus, das gleiche ist auch bei der Maulbronner Abteikirche in frühgotischer Architektur zu sehen, und Otterberg hat sie als von drei Seiten offene gewölbte Halle vor dem Hauptportale der Westfront, leider ist diese Vorhalle jetzt zerstört. Die gleiche Anlage besaß ehedem die Kollegiat-Stiftskirche Sankt Paul in Worms am Rhein; das Portal mit seinen Sandstein-Säulen, Schaftringen und Kapitälen ist von ganz ähnlicher Bildung wie in Otterberg; auch die Strebepfeiler mit ihren oberen Satteldächern und Steinkreuzen, die Lisenen und Rundbogenfriese neben den späteren Formen des Übergangsstiles sind beider Monumentalbauten gemeinsam. Wenn Türme und Kuppel bei Sankt Paul in Worms vorhanden, während sie in Otterberg fehlen, so erklärt sich dies dadurch, daß in Worms eine Stiftskirche, zu Otterberg aber eine Cisterzienser-Klosterkirche steht, wo die strenge Ordensregel nur Dachreiter von Holz, aber keine hohen Steintürme[1]) gestattete. Wie aus einer Zeichnung von Merian vom Jahre 1645 erhellt, war in Otterberg ein hoher Turm vorhanden, doch sicher nur aus Holz mit Schiefer oder Schindeln bekleidet und darüber folgte ein eben solcher Helm. Ähnlich war es bei der Abteikirche zu Haina in Hessen und auch die Klosterkirche Sankt Maria in Maulbronn hat bis zum heutigen Tage den gleichen hohen, schieferbedeckten Sattelreiter zur Aufnahme der Glocken. Die steinerne Wendeltreppe an der Nordseite der Otterberger Kirche führt nur bis zur Höhe des Dachkranzes von Mittel- und Querschiff und schließt äußerlich durch ein mit zwei Giebeln versehenes Satteldach, dessen First aber tiefer als der von den Dächern des Hochschiffes hergestellt wurde. — Die Anzahl der für die Klostergeistlichen bestimmten Kapellen spricht natürlich die Größe wie Bedeutung des ganzen Konventes aus und da sich an der Marienkirche zu Otter-

[1]) Außer acht ließen die Ordensregel drei Cisterzienser-Kirchen: 1. Bebenhausen bei Tübingen, wo der Laienbruder Georg vom Cisterzienser-Kloster Salem in der Diözese Konstanz von 1407—09 den spätgotischen Vierungsturm mit durchbrochenem Steinhelme zur Ausführung brachte; 2. Kaisheim an der Donau, wo der achteckige Vierungssteinturm seit 1540 seiner gotischen Pyramide entbehrt; 3. Maria-Straßengel bei Graz in Steiermark, die Propsteikirche der Cisterzienser-Abtei Rein, 1353 geweiht mit achteckigem Turme nebst durchbrochenem Steinhelme.



KARL M. LECHNER EIN MÄRCHEN

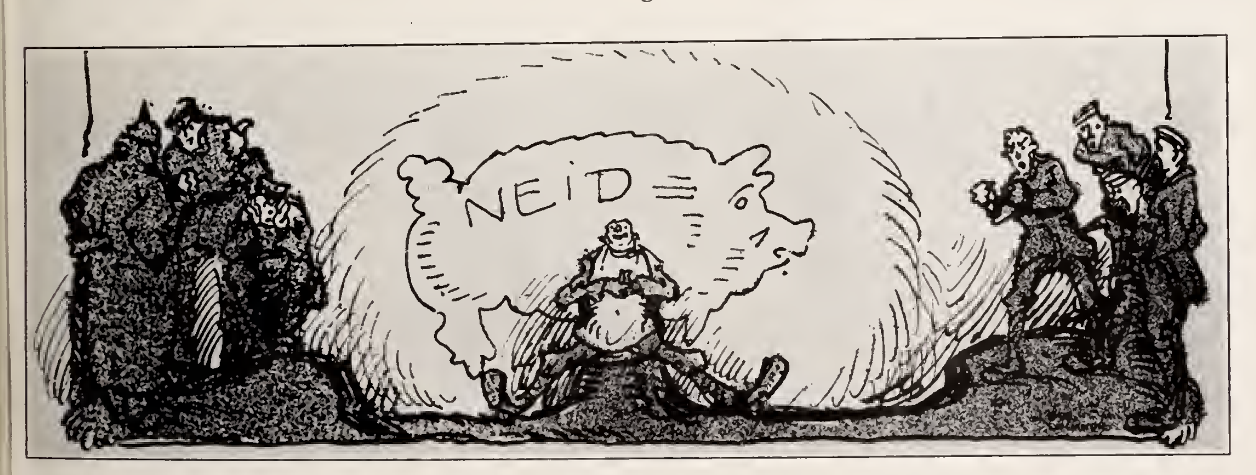
I. Wie die Wildsau sich am Stacheldraht reibt und eines Tages durch einen elektrischen Strom umkommt. — Text S. 210.



KARL M. LECHNER — EIN MÄRCHEN

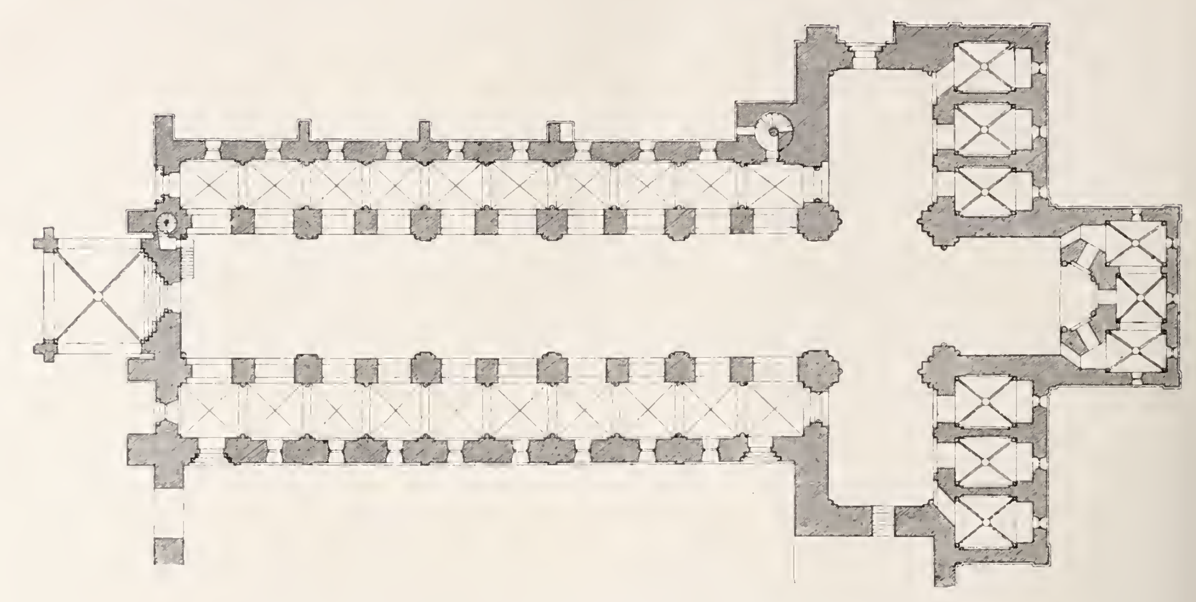
II. Wie die Wildsau im Triumph zurückgeholt wird.

berg neun solcher am Chore und der Ostseite des Querschiffes befanden, so darf mit Recht diese ehedem im Erzsprengel des Mainzer Metropoliten gelegene Abtei zu den hervorragendsten in ganz Deutschland rechnen. Die mit drei Seiten des regelmäßigen Sechseckes schließende und mit drei Kapellen umgebene Otterberger Choranlage (Abb. S. 226) findet ihr Vorbild im ältesten Teile des Münsters Sankt Maria und Gertrud zu Essen, dem Westchore der Benediktinerinnen aus der Mitte des 10. Jahrhunderts, auch hier sind es drei Seiten des regelmäßigen Sechseckes, welche den Altarraum bilden; die umgebenden gewölbten Räume gestalten sich als Empore der Klosterfrauen, also wie in Sankt Maria der Benediktinerinnen zu Ottmarsheim im Ober-Elsaß, ehedem Diözese Basel, und deren Vorbilde in Aachen, Kaiser Karls des Großen Pfalzkapelle Sankt Maria. In Essen ist die Decke des inneren Hauptraumes in der Form eines Kuppelgewölbes, in Aachen und Ottmarsheim in der Form eines Klostergewölbes geschlossen; der Westchor Sankt Martinus des Mainzer Erzbischöflichen Domes, welcher drei solcher Apsiden besitzt, jede aus drei Seiten des regelmäßigen Sechseckes gebildet, hat gleichfalls die Überdeckung durch Klostergewölbe, nur treten dabei noch breite Gurten in den Ecken hinzu. Da der Mainzer Westchor um das Jahr 1200 begonnen und 1239 eingeweiht wurde, so darf wohl angenommen werden, daß die drei Apsiden in halber Sechseckform den Cisterziensern Otterbergs bei ihrem Kirchenbaue als nächster Anhalt dienten. Der Grundriß ist in Mainz und Otterberg derselbe, nicht aber der Aufbau, denn in Mainz haben wir ein Klostergewölbe zwischen breiten kantigen Gurten, welche sich über Wandpfeilern erheben; zu Otterberg aber steigen vier halbrunde Dienste auf und darüber verbinden Rundbogenblenden mit je einem Fenster. Das Apsidengewölbe hat die Form einer Trompe, welche sonst nur beim Übergange aus dem Vier- zum Achtecke an Kuppeln romanischen Stiles vorkommt. Ganz eigenartig wurde der Ostbogen oberhalb des Trompengewölbes in der Form eines großen Kleeblattbogens hergestellt. Recht sinnreich ist die Verbindung



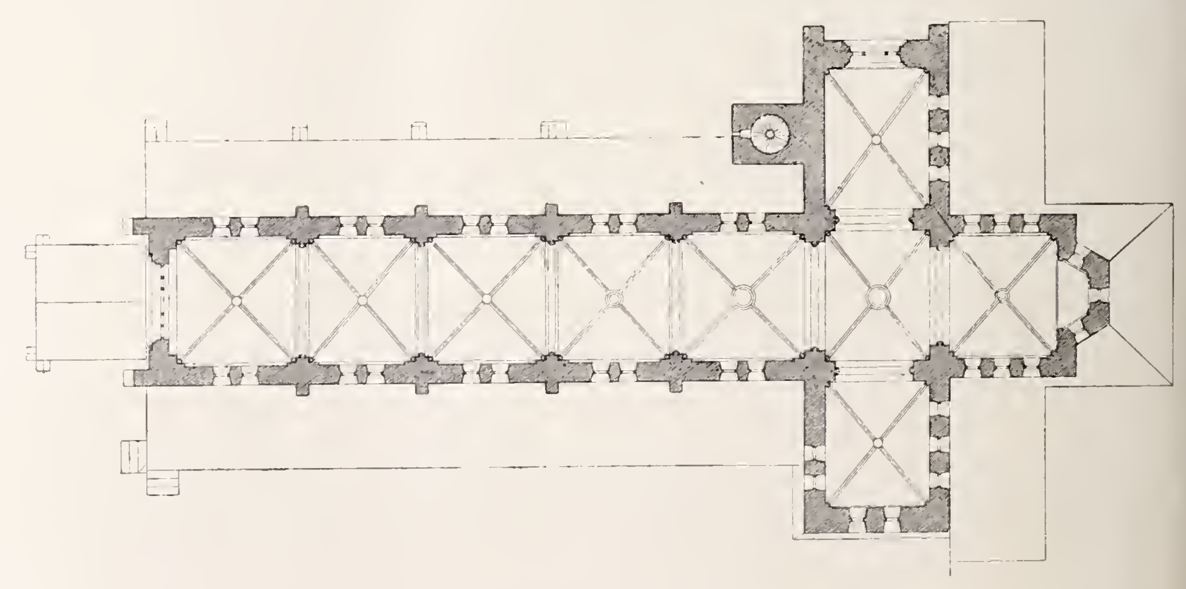
KARL M. LECHNER — EIN MÄRCHEN

III. In der Mitte einer, der von der Wildsau gegessen hat, rechts solche, welche es gesehen haben, links jene, die davon erzählen hörten.



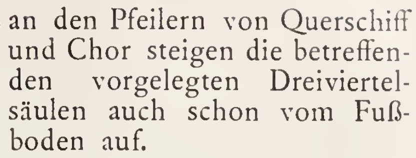
ERDGESCHOSS-GRUNDRISS DER KIRCHE IN OTTERBERG I. D. RHEINPF.
Text S. 225 und unten

des dreiseitigen Apsidenraumes vom Chore mit den drei davor liegenden Kapellen durchgeführt und dürfte anderwärts nicht zu finden sein. Eine genaue Betrachtung des Grundrisses der Liebfrauenkirche Otterbergs lehrt große Unregelmäßigkeiten. Das Querschiff ist von geringerer Breite als das Mittelschiff des Langhauses und daraus ergibt sich für die Vierung ein Oblong, anstatt des sonst üblichen Quadrates. Das Gewölbe des nördlichen Querschiffarmes ist viel breiter als das des südlichen Armes; dann ist das Gewölbe der Chorvorlage schmäler als das Mittelschiff, woraus geschlossen werden muß, daß die Bauausführung, wie gewöhnlich, im Osten mit dem Chore begann und man bei der späteren Ausführung des Langhauses sich zu einer größeren Lichtweite für das Mittelschiff entschloß. Die Abteikirche Sankt Maria zu Arnsburg[1] in der Wetterau hat ein Mittelschiff von 9 m lichter Weite, während Otterberg ein solches von 10,25 m besitzt. Die Mittelschiffpfeiler des Arnsburger Gotteshauses sind 1,50 m tief, die Otterberger haben dagegen volle 2 m. Die äußeren Umfassungsmauern beider Abseiten Otterbergs sind von ungleicher Stärke, wie auch die südliche größere Lichtweite als die nördliche hat (Abb. S. 227). Den nur 1,55 m starken nördlichen Seitenschiffmauern hat man noch drei Strebepfeiler und



GRUNDRISS DER OBEREN FENSTERHÖHE DER KIRCHE IN OTTERBERG
Vgl. die obere Abbildung

zwar an den Stellen gegeben, wo der Schub der Gurtbogen vom Mittelschiffe in den Abseiten hinabgeht. Nur an einem, am ersten Joche nächst dem Querhause, fehlt jetzt dieser Strebepfeiler. Das Fehlen der Strebepfeiler am südlichen Seitenschiffe und der Ersatz dafür durch eine Mauerstärke von 1,90 m erklärt sich unschwer daher, daß an dieser Seite der Kreuzgang lag und Strebepfeiler den Durchgang gehindert hätten. Die Spuren des Kreuzganges sind noch an den Außenmauern von Sankt Maria zu erkennen; er war mit Gewölben versehen und besaß eine besondere hinaustretende Brunnenhalle, wie solche die Abteien von Maulbronn und von Arnsburg noch heute aufweisen. Das erste Portal vom Kreuzgange in das Seitenschiff war nächst dem Querhause; das zweite Portal brachte in die Räume der Laienbrüder, Conversi, welche auch in Maulbronn und Arnsburg nächst der Westseite ihre Plätze hatten.[1])

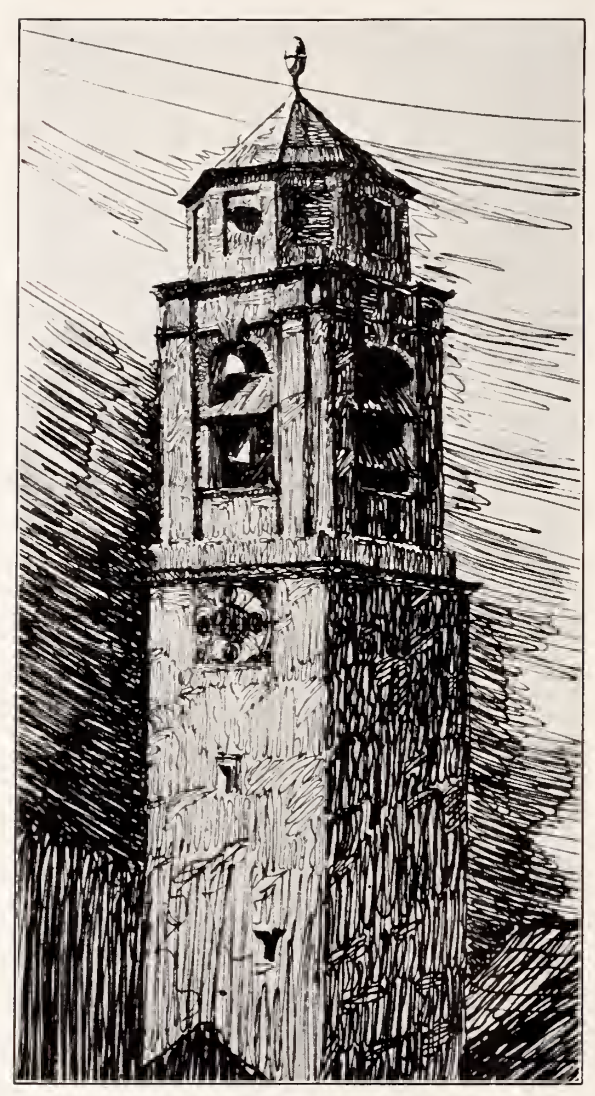


QUERSCHNITT DURCH DAS LANGHAUS DER LIEBFRAUENKIRCHE ZU OTTERBERG I. D. RHEINPF. — *Text S. 226 und nebenan*

Die Abteikirche Sankt Maria zu Otterberg hat gemäß der Ordensregel der Cisterzienser nur vegetabilische Ornamentation, figurale Skulptur findet sich an keiner Stelle des ganzen Gotteshauses. Die Gurtbogen des Hochschiffes entsprechen in ihrer Bildung ganz der von den Scheidebogen und haben dieselbe abgetreppte Form; rechteckige kantige Gurten werden von konsolengetragenen Diensten im Mittelschiffe aufgenommen. Nachdem man in Otterberg den Hauptkern der Schiffpfeiler schon so überaus massig gebildet hatte, wollte man die Durchsichten nicht auch noch durch Vorlage von Dreiviertelsäulen vom Fußboden bis zur Kämpferhöhe einengen und beschränkte daher die Dienste auf den oberen Teil und ließ sie von entsprechend skulptierten Konsolen tragen. Nur an den Pfeilern von Querschiff und Chor steigen die betreffenden vorgelegten Dreiviertelsäulen auch schon vom Fußboden auf.

Das Cisterzienser-Kloster Otterberg hat der in Speyer 1875 verstorbene verdienstvolle Bischöfliche Historiograph Dr. theol. Franz Xaver Remling in seinem Werke: »Urkundliche Geschichte der ehemaligen Abteien und Klöster im jetzigen Rheinbayern, I. Teil, Neustadt an der Haardt 1836«, Seite 215—236, behandelt und gab derselbe auch in Mainz im Jahre 1845 in Verbindung mit Pfarrer Michael Frey das Urkundenbuch des Klosters Otterberg in der Rheinpfalz heraus. Im Tympanon des Hauptportales an der Westseite der Liebfrauenkirche stehen die Worte eingemeißelt: »Memento Cunradi!« Remling gibt in den beiden genannten Werken ein Verzeichnis der Äbte des Klosters Otterberg und daraus erhellt, daß der erste und einzige Abt des Namens Konrad um das Jahr 1416 im Konvente wirkte, sonach kann sich unmöglich obige Inschrift auf diesen erst spät lebenden Abt beziehen. Ebensowenig dürfte die Vermutung richtig sein, welche im Texte zur Aufnahme der Abteikirche Otterberg in den durch die Pfälzische Kreisgesellschaft des Bayerischen Architekten- und Ingenieur-Vereines 1886 herausgegebenen »Baudenkmalen der Pfalz« (welche beim Grundrisse der Klosterkirche Otterberg dem Züricher Professor Gladbach folgen und die zum Urbau des Cisterzienser-Gotteshauses gehörenden neun Chor- und Querhauskapellen ebenfalls weglassen) ausgesprochen wurde. Hierbei wird nämlich an den von 1138—1152 regierenden Kaiser Konrad III. erinnert, doch gibt keine Urkunde auch nur einen entfernten Anhalt dafür, daß dieser deutsche Kaiser bei Errichtung und Besiedelung von Kloster Otterberg sich beteiligt habe. Vergegenwärtigen wir uns aber, daß die Cisterzienser-Abtei Otterberg im Sprengel des Erzbischofs von Mainz gelegen und dieser Kirchenfürst bei der Gründung von Eberbach und Otterberg den größten Eifer

[1]) Violet-le-Duc gibt auf Seite 267 des ersten Bandes seines 1854 in Paris erschienenen »Dictionnaire de l'Architecture française« die Darstellung von der Abteikirche Sankt Maria zu Clairvaux, woraus erhellt, daß die Laienbrüder nächst dem Hauptportale und die Mönche im halben Langhause ihre festen Chorstühle hatten.



ALOIS WELZENBACHER (IM FELDE)
TURM DER KIRCHE IN CALLIANS

und die höchstmögliche Unterstützung gewährte, so wird die Portalinschrift sich, ohne Zweifel, auf den Mainzer Erzbischof Konrad I. von Wittelsbach beziehen. Dieser hervorragende Prinz des erlauchten Hauses Wittelsbach bestieg den Mainzer Erzstuhl im Jahre 1160, war ein Anhänger des Papstes Alexander III., mußte deshalb 1166 vor Kaiser Friedrich I. fliehen und wurde Erzbischof von Salzburg. Ihm folgte Christian I., Graf von Buche, und nach dessen Ableben wurde Konrad I. von Wittelsbach 1183 wieder in Mainz eingesetzt und regierte hier bis zum Jahre 1200. Innerhalb der Zeit von 1160—1200, also von vierzig Jahren, in welcher Konrad I. mit der angegebenen Unterbrechung als Erzbischof von Mainz wirkte, haben wir die Grundsteinlegung von Kloster- und Kirchenbau in Otterberg zu suchen und in Konrad von Wittelsbach den eigentlichen Gründer der berühmten Abtei anzusprechen.

Die Ausführung der Liebfrauenkirche gedieh langsam und dürften Chor und Querhaus mit dem Neubaue des Sankt Martinus-Westchores am Mainzer Metropolitan-Dome gleichzeitig vollendet worden sein, somit in den zwei ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts. Die neun hinausgebauten Kapellen haben bereits auf Diensten ruhende Rippengewölbe und beweisen damit, daß eine Datierung vor dem Ende des 12. Jahrhunderts unbedingt ausgeschlossen ist. Der Weiterbau scheint sehr langsam gediehen zu sein, denn das Rosenfenster der Westfront sowie das Stab- und Maßwerk im Giebel geben Zeugnis frühestens für das dritte Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts. Die ganze Liebfrauenkirche ist innen und außen aus Quadern von gelblichweißem Vogesensandstein zur Ausführung gelangt, daher ebenso monumental wie die Kathedrale Sankt Petrus und Laurentius des Bischofs von Worms.

Aus einer 1216 in Speyer errichteten Urkunde entnehmen wir, daß Werner von Deidesheim und seine Ehefrau Margareta ihre Güter in Deidesheim dem Kloster Otterberg übergeben haben und bei diesen mögen sich auch die Steinbrüche befunden haben, welche der Abteikirche das schöne Quadermaterial lieferten. Aus der Seite 89 von Remling und Frey 1845 im Urkundenbuche des Klosters Otterberg abgedruckten Urkunde erfahren wir, daß im Mai 1254 durch Arnold, Weihbischof von Lüttich, der selbst dem Cisterzienser-Orden angehörte, im Auftrage des von 1251 bis 1259 regierenden Mainzer Erzbischofs Gerhard I. die Einweihung der Otterberger Abteikirche und des Hochaltares zur Ehre der heiligen Jungfrau und des heiligen Johannes des Täufers erfolgte. Gleichzeitig wurde auch die Konsekration der zum Besuche des weiblichen Geschlechtes dienenden Torkapelle vorgenommen, diese existiert heute nicht mehr in Otterberg, wie denn auch die in Maulbronn bezeugte Kapelle jetzt verschwunden ist.

Da die Ordensregel den Cisterziensern figürliche Malereien und statuarische Skulptur untersagte, so wurde die Architektur ihre Hauptkunst und verlegten sich die Mönche beim Otterberger Kirchenbaue namentlich auf eine reiche Profilierung der Gesimse sowie schönen vegetabilischen Schmuck an den Kapitälen der Dienste und Halbsäulen; am ganzen Kirchenbaue finden wir keine Figur dargestellt, selbst den Portalen fehlen solche. Belehrend ist eine Besichtigung der Otter-

berg benachbarten ehemaligen Stiftskirche von Enkenbach, vormals Diözese Worms; hier ist unter der offenen Glockenturm-Vorhalle ein Portal[1]) mit reichlichem Bildwerke, bestehend aus dem Lamm Gottes und rechts den reinen Tauben (den Gläubigen) sowie links den unreinen Tieren (Hase, Hunde, Schwein und Eichhörnchen) im rundbogigen Tympanon, während über den Kapitälplatten der Portalsäulen Löwen und Basilisken ruhen. In Enkenbach handelt es sich eben um die gewölbte kreuzförmige zweischiffige Sankt-Norbertus-Kirche eines Prämonstratenserinnen-Stiftes und da gab es keine Ordensregel, welche Malerei und Bildhauerei wie bei den Cisterziensern verboten hätte. Es ist die Ansicht verbreitet, daß Krypten den Cisterziensern untersagt gewesen, so mögen denn hier drei Gotteshäuser angeführt werden, welche sie besitzen. In der Bischofsstadt Como wurde im vierten Jahrhunderte San Carpofors gegründet und hier später Cisterzienser angesiedelt, deren Abteikirche besitzt eine gewölbte dreischiffige Säulenkrypta von vier Jochen. In der Diözese Konstanz wurde 1179 die Sankt-Marien-Abteikirche des Cisterzienser-Klosters Salem konsekriert und im Jahre 1185 der Altar des heiligen Nikolaus

[1]) Dr. theol. Sighart gibt auf Seite 247 der 1863 in München erschienenen »Geschichte der bildenden Künste im Königreiche Bayern« eine Abbildung des Portales der Stiftskirche zu Enkenbach.



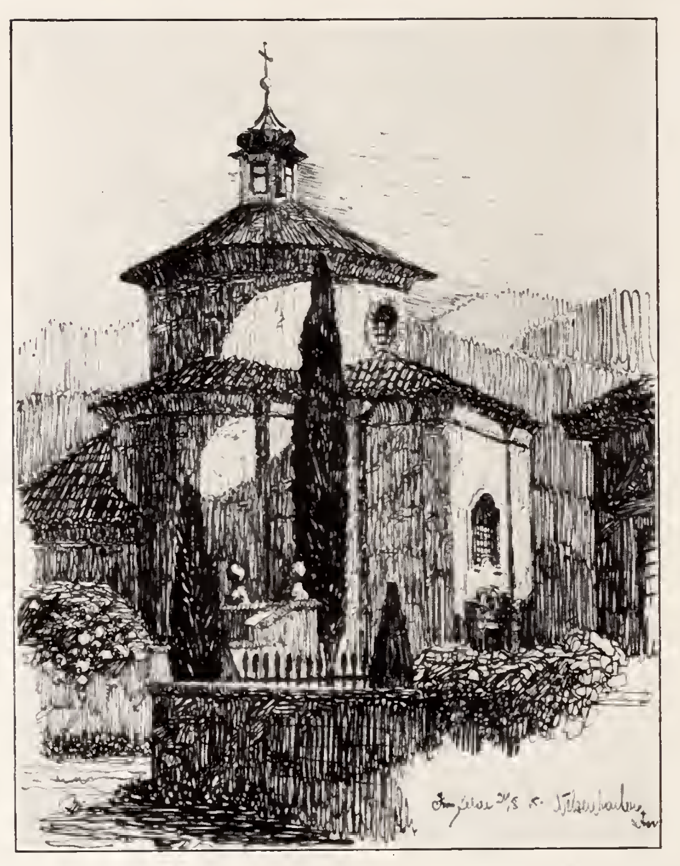
ALOIS WELZENBACHER (IM FELDE) IN GALAZAN



ALOIS WELZENBACHER (IM FELDE) FELDKREUZ

in der gewölbten Krypta durch den Mainzer Erzbischof Konrad I. von Wittelsbach geweiht. Zu Trebnitz in Schlesien, drei Meilen vom Fürstbischofssitze Breslau, wurde im Jahre 1209 die Abteikirche Sankt Bartholomäus des Cisterzienserinnen-Klosters konsekriert; unter dem Chore befindet sich eine dreischiffige, dreiseitig geschlossene Pfeilerkrypta mit meist rippenlosen Kreuzgewölben. Die bei den Benediktinern beliebten Lettner waren auch bei den Cisterziensern üblich und schlossen dieselben den Chor der Ordensgeistlichen von dem Chore der Laienbrüder, Konversen, im Langhause ab. In der Liebfrauenkirche der ehemaligen Abtei Maulbronn hat sich ein derartiger Steinlettner romanischen Stiles bis zum heutigen Tage erhalten; Otterberg dürfte ebenfalls einen solchen besessen haben, doch ist dieser längst verschwunden, wie denn die Kirche heute durch eine Mauer vom Boden bis zum Schlusse der Gurtbogen in zwei Hälften getrennt ist, so zwar, daß Chor und Querschiff den katholischen, und das Langhaus den evangelischen Bewohnern Otterbergs zur Gottesverehrung dienen.

Von ganz besonderem Interesse ist die Frage nach den ausführenden Baumeistern bei den in Rede stehenden Cisterzienser-Kirchen. Konstatieren können wir die Tatsache, daß Kloster Maulbronn seine eigene Bauschule hatte und Steinbrüche sowie der Werkplatz der Bild- und Steinhauer sich im nur zwei Stunden entfernten Bretten be-



ALOIS WELZENBACHER (IM FELDE) KAPELLE AM ISONZO

fanden. Die zwei gotischen Prachtfenster in der Ost- und Südmauer des Chores der Maulbronner Klosterkirche wurden in der Mitte des 14. Jahrhunderts von der eigenen Bauhütte ausgeführt. Abt Albrecht IV. ließ nach dem Jahre 1420 das Hochschiff und beide Abseiten an Stelle der Holzbalkendecken durch den Laienbruder Berthold mit Rippengewölben überspannen und an der Südseite zehn gewölbte Kapellen hinausbauen. Am Turme der Kirche (jetzt Rathaus) zu Bühl im Großherzogtum Baden befindet sich die Inschrift 1524 und als Werkmeister der Name »Hans von Maulbronn«, somit haben wir auch in dieser späten Mittelalterzeit noch einen aus der Klosterbauhütte (es gab nie ein Dorf oder gar eine Stadt Maulbronn) hervorgegangenen Steinhauermeister.

Die im Sprengel des Erzbischofs von Bamberg gelegene Cisterzienser-Abtei Ebrach ließ 1285 ihren Sankt-Marien-Kirchenbau konsekrieren und werden dabei Siegelzeugen erwähnt, welche sich Brüder und Steinmetzen nennen, woraus man wohl entnehmen darf, daß diese Bauten von Ordensmitgliedern entworfen und in der Ausführung geleitet wurden. Eine Urkunde vom Jahre 1289 nennt nämlich unter den Zeugen: »Frater Johannes lapicida in Ebraco«[1]). Aus der handschriftlichen Chronik der Cisterzienser Reichsabtei Kaisheim an der Donau erfahren wir, daß unter Abt Heinrich Nubbing von Lauingen ein großartiger Neubau der Klosterkirche 1352—1387 erfolgte und daß dabei viele Meister und Handwerker als Laienbrüder in den Orden traten, um den Gottesbau zu fördern. — Heute wissen wir, daß die Cisterzienser den gotischen Baustil von Burgund nach Italien gebracht, sie bauten dort ihre Abtei Fossanova von 1197 bis 1208 und seit 1217 Casamari mit der Klosterkirche Sankt Peter und Paul. Drei Mönche der Cisterzienser-Abtei San Galgano waren nacheinander die Dombaumeister der Erzbischöflichen Kathedrale Santa Maria Assunta in Siena, nämlich 1259 Fra Vernaccio, 1260—68 Fra Melano und 1281 Fra Maggio. — Gilt dies von den Bauten der Cisterzienser, so mögen noch weitere Beispiele anderer Konvente zur Bekräftigung folgen. So ist bekannt, daß die gewölbte einschiffige Deutsch-Ordensherren-Kirche in Würzburg von 1287 bis 1303 durch den Bruder Berthold erbaut wurde. Im südlichen Seitenschiffe der seit 1273 errichteten Dominikaner-Kloster-Kirche Sankt Blasius in Regensburg ist als Stütze eines Dienstkapitäles ein Mönch mit dem Zirkel in der Rechten angebracht, woraus man wohl mit Recht auf einen solchen als den Leiter des Kirchenbaues geschlossen hat[2]). Das Angeführte möge genügen, um die Annahme zu stützen, daß wir bei den früheren Bauausführungen der Cisterzienser meist Mönche oder Laienbrüder der Klöster selbst als Erfinder und Leiter anzunehmen haben. So ist denn auch die allmähliche Entwicklung in formaler und konstruktiver Hinsicht erklärlich, wie wir sie zu beobachten Gelegenheit hatten. Es ist eine ununterbrochene Kette, kein Glied mangelt, wenn die Betrachtung mit der Marienkirche des Klosters Maulbronn beginnt, welche ursprünglich nur Gewölbe im Chor und den sechs Kapellen an der Ostseite hatte, während alle drei Schiffe des Langhauses auf Holzbalkendecken angelegt waren und so auch bis zur späteren Einwölbung nach 1420 bestanden haben. Gehen wir alsdann zu den drei Abteikirchen der

[1]) Archiv des Historischen Vereines für Unterfranken, Band 8, I, Seite 204.

[2]) Die Abbildung gibt Seite 311 von Dr. Sighart Geschichte der bildenden Künste im Königreich Bayern, München 1863.

Mainzer Erzdiözese über, so ist eine stetige Entwicklung von Kloster Eberbach im Rheingau, zu Arnsburg in der Wetterau und zu Otterberg in der Rheinpfalz wahrzunehmen; diese Entwicklung setzt sich ganz konsequent fort in den drei Bauten des Cisterzienser-Ordens der Kölner Erzdiözese zu Heisterbach im Siebengebirge, zu Marienstatt bei Hachenburg in Nassau, um endlich den Höhepunkt und Schluß in der Abteikirche Sankt Maria von Altenberg zu erreichen, wo der Kölner Dombaumeister Gerhard, der außerhalb des Cisterzienser-Ordens stand, sich doch streng an die Vorschriften und Ordensregeln halten mußte, wie dies seine wohlerhaltene Bausausführung beweist.



ALOIS WELZENBACHER INNERES DER KAPELLE AM ISONZO

DIE ZEICHNUNG ALS ILLUSTRATION

Die Abbildungen der vorliegenden Nummer erscheinen im schlichten Gewande von Erzeugnissen des flüchtigen Zeichenstiftes im Felde stehender Künstler. Aber wieviel Ausdruckskraft, welche religiöse Weihe, menschliche Gemütstiefe, zarteNaturliebe und harmlose Fröhlichkeit verkörpern sie!

Wenn wir durch die Wiedergabe dieser geistvollen und lebensfrischen kleinen Kunstwerke in erster Linie die jungen Meister ehren wollen, so leitet uns doch noch die weitere Absicht, auf die Ausdrucksfähigkeit und Bedeutung der frei erfindenden Zeichnung hinzuweisen. Bis zum Kriegsausbruch war die illustrierende Originalzeichnung bei uns wie im Auslande nur in einem gegen die christliche Weltanschauung gleichgültigen und sehr oft feindseligen Sinne an der Arbeit, und das mit Bedacht und Nachdruck. Woche für Woche zog sie in Hunderttausenden von Exemplaren in den Staub, was uns heilig ist. Wir legten wohl ab und zu Verwahrung ein, versäumten aber, dasselbe geistige Rüstzeug für unsere Zwecke heranzuziehen, vielleicht deshalb nur, weil wir die verheerende Wirkung, die unsere planmäßige Bekämpfung durch die Illustrationskunst erreichte, noch nicht hinlänglich begriffen.

Die künstlerische Originalzeichnung besitzt vor dem ausgeführten Bildwerk den Vorzug frischester Unmittelbarkeit und größerer Beweglichkeit, sie setzt die Phantasie rasch in Schwingung und reißt sie mit sich, ist schnell zur Hand, wo es gilt, Stimmungen aufzupeitschen und zu leiten und fügt sich geschmeidig in die verborgenen Absichten des Künstlers und seiner Inspiratoren. Bei dem gegenwärtigen Stand der Reproduktionstechnik kommt die Wiedergabe der Künstlerzeichnung zu Illustrationszwecken dem Originale ganz nahe, ist in kurzer Zeit herzustellen, läßt sich in zahllosen Exemplaren unter die Leute werfen, erregt die allgemeine Neugierde, bestrickt Herz und Willen blitzschnell, weit rascher, als das schwerfälligere Wort; sinnbetörend prägt sich eine geistreiche Zeichnung dem Gedächtnis ein, neue Bilder und Gedankengänge weckend.

Drüben findet die künstlerische Illustration üppigen Nährboden, wir sehen ein Brachfeld vor uns. Bilder will das Volk, Bilder, die nicht bloß durch die gefühllose Kamera des Photographen gegangen, sondern durch ein warmes Künstlerherz gezogen sind und durch Künstlerhand gestaltet wurden, Bilder aus dem Leben und was es bewegt, Bilder für das Leben. Es gibt viele edle und hochbegabte Künstler, die innerlich voller Figur sind; die großen Eindrücke eines von der Religion erleuchteten, von dem Ernst des menschlichen Daseins und den zahlreichen äußern und innern Begebnissen durchtränkten Kulturlebens gestalten sich im Künstlergeist zu Bil-



ALOIS WELZENBACHER (IM FELDE)
KIRCHE IN EINEM GALIZISCHEN DORF

dern. Aber diese Bilder in langsam reifenden und unverkäuflichen Gemälden zu gestalten, ist unmöglich. Dagegen können Stift und Kohle sie ohne Zeitverlust und größere Geldopfer auf das Papier zaubern und die Druckpresse vermöchte sie mit geringen Kosten aller Welt zu vermitteln. Der Schwung und die Beredsamkeit der edlen Künstlerzeichnung, ihre vergeistigte Sinnenfälligkeit könnte unsern Erdenwandel verklärend begleiten und ein Gegengewicht, jedenfalls vielen ein Schutzmittel gegen eine auf Irrpfaden wandelnde Kunstbetätigung bilden. Darum dürfen unsere Bücher in Zukunft nicht mehr des eindrucksvollen Schmuckes künstlerischer Originalzeichnung ermangeln, unsere illustrierten periodischen Blätter und Familienzeitschriften müssen, wenn sie auf der Höhe der Zeit stehen wollen und ihre Pflichten begreifen, sich weit dem zeichnenden Künstler auftun, der das gedruckte Wort veranschaulicht, ergänzt, vertieft, erklärt, aber auch da durch freie Schöpfungen eingreift, wo das Wort versagt.

In der künstlerischen Illustration besitzen wir eines der bedeutsamsten Hilfsmittel, um die in der Kunst liegenden Bildungselemente dem Volkskörper als eine kulturfördernde, veredelnde Kraft einzuflößen. Gelangt das Volk auf diesem Wege, der ihm der verständlichste ist und bleibt, in eine herzliche Beziehung zur Kunst, so wird sich der erzieherische Einfluß bald darin zeigen, daß es auch wieder nach monumentaler Kunst Sehnsucht verspürt.

S. Staudhamer

DIE SCHLAFENDE ERINNYS

Schwermutgetränkt sank zum Schlummer dein Haupt,
Geflügelte Göttin der rächenden Not.
Erinnerungsgewalt'ge, die alles ersah,
Was Menschengeschick von Geburt bis zum Tod.
Du Wisserin Gottes, die nimmermehr ruht!
Du ewige Weckerin schlafender Tat.
Wer flöhe vor dir? Zu den Grenzen des Weltalls
Folgst du dem Sünder, zum heimlichsten Pfad.
Ach, Geißelhiebe dein Schwingenschlag,
Verbrennende Flamme dein weckendes Schaun,
Voll Grausen des Abgrunds dein gellender Ruf.
Emporgeschleudert aus Nacht und aus Grau'n
Nun aber der Morpheus den Fittig dir band
Steigt tief aus der Seele ein heiliges Licht
Erbarmender Trauer, verstehenden Mitleids
Und Schönheit des Himmels verklärt dein Gesicht.

M. Herbert

»DU ZIEHST ALLEINE NICHT INS FELD«

(Dem scheidenden Sohn und Kämpfer)

Du ziehst alleine nicht ins Feld,
Zwei Freunde dich geleiten:
Der Mutter Segen und Gebet
Sich schirmend um dich breiten.

Und was dir einst die Gute gab,
Das hat für dich gegeben,
Der überwunden Tod und Grab,
Und Leben gab dem Leben.

So zeuch denn aus im Namen Sein . . . .
Wenn Wetter dich umbrüllen,
Wird's doch im Herzen stille sein . . .
Gescheh'n nur Gottes Willen.

München

L. F. Bergdol[illegible]

AUSSTELLUNG DER KÜNSTLER-VEREINIGUNG »DIE ACHTUNDVIERZIG«

Die Ausstellungen der „Achtundvierzig" finden alle zwei Jahre in den Räumen des Kunstvereins statt — wie es die Umstände daselbst mit sich bringen, immer nur auf kurze Zeit. Leider, denn sie gehören zu den besten Darbietungen Münchens. Maler, Graphiker und Bildhauer nur bedeutenden Ranges gehören der Gruppe an; was sie bieten, ist abgeklärte, formal vollendete, von Gedanken erfüllte, von echter Empfindung getragene Kunst. Unverfälschten deutschen Charakter zeigen ihre Werke, tüchtige Überlieferung waltet darin und gibt der neuzeitlichen Auffassung festen Rückhalt; man sieht frischen Aufschwung und Fortschritt, aber glücklicherweise keine Spur übermodernsten Unwesens oder technischer Experimentiererei, die durch Äußerlichkeiten über den Mangel an Innerlichkeit und an solidem Können sich selbst und andere zu täuschen versucht. Auch das christliche Element kommt bei den »Achtundvierzig« ausgiebig zu seinem Rechte. Um von den Werken dieser uns am nächsten liegenden Art zuerst zu sprechen, gedenke ich einer farbigen Skizze für ein Altargemälde, das Philipp Schumacher für die St. Anna-Basilika von Altötting geschaffen hat; es schildert die Verherrlichung des hl. Franziskus von Assisi — eine prächtig aufgebaute, farbig höchst wirksam behandelte Gruppe historischer Personen, oberhalb deren der Erlöser und die hl. Jungfrau in Lüften schweben. Mit erwähnt sei eine kleine, kräftig gegebene Landschaft desselben Künstlers. — Mit einer größeren Zahl neuer Schöpfungen erschien Gebhard Fugel. Zwei seiner Malereien zeigten Studien zur Bergpredigt, figurenreiche, sorgfältig behandelte Entwürfe voll tiefer Charakterisierung, zeichnerisch und farbig gleich interessant. Eine Studie zu einem Altargemälde mit der Himmelfahrt Mariä fesselte durch die gleichen Vorzüge. Acht kleinere farbige Entwürfe zu biblischen Szenen des Alten und Neuen Testamentes schlossen sich jenen Arbeiten an. Ferner ein ausgeführtes Gemälde, das in poetischer, neuartiger Auffassung die Ruhe auf der Flucht schilderte. Man sieht eine von Mondlicht durchwobene, großzügig stilisierte Landschaft. Im Vordergrunde schläft die hl. Jungfrau mit dem göttlichen Kinde; eine Schar von Engeln naht sich, um ihr mit Klängen himmlischer Musik Verehrung und Huldigung zu bezeigen. Außer diesen religiösen Werken brachte Fugel eine Probe seiner Bildniskunst, das Porträt eines der bekanntesten Münchener Universitätslehrer, eine vorzügliche Leistung in der Charakteristik wie in der auf tiefes Blau, Grün und Weiß gestimmten Färbung. Endlich zeigte Fugel sich mit einer Studie von der Isar als Landschafter. — Von den andern Malern waren ebenfalls mehrere mit einer größeren Zahl von Studien und ausgeführten Gemälden beteiligt. So hatte Ludwig Bolgiano eine Sammlung von Arbeiten ausgestellt, die nach Motiven aus Ravensburg, Tirol, der Schweiz und der münchnerischen Umgebung entstanden sind. Große Stilisierung der Linie, liebevolles Versenken in das Verständnis der von der Natur gegebenen Farbe, des formschaffenden Lichtes macht jede dieser Arbeiten zum fesselnden Kunstwerke. — Von anderen bekanntesten Landschaftern sah man ferner u. a. C. L. Voß, A. Stagura, A. Bachmann, L. Schönchen, F. Baierlein, O. Strützel, G. von Canal. Zahlreiche zeichnerische und malerische frischfarbige Studien zeigt Kunz-Meyer-Waldeck. Er beobachtet italienische Fischer, Kriegsgefangene, malt und zeichnet mit großer Feinheit landschaftliche Motive. Wirkungsvoll war ein figurenreicher »Fischzug Petri«. Als Porträtist brachte K.-M.-W. ein wohl charakterisiertes Brustbild Sr. Majestät des Königs Ludwig III., im Zivilanzug, geradeaus blickend. Ausgezeichnete Porträts sah man ferner u. a. von Al. Fuks, Rud. Hesse, Franz Ondrusek. Richard B. Adam zeigte farbige Bilderstudien großer zeitgenössischer Heerführer, ferner Ortschaften, Szenen und Figuren aus dem Felde. Kraftvoll gegebene Tierbilder brachte Otto Dill. Von Graphiken seien die Radierungen Paul Geißlers hervorgehoben. — Nicht zahlreich, aber durchweg wertvoll waren die Bildhauerarbeiten, u. a. von Franz Drexler (der das Modell zu einem sehr schönen Grabdenkmal ausstellte), Ludwig und Max Dasio, E. Beyrer.

Doering

BERLINER SECESSION HERBST 1916

Von Dr. Hans Schmidkunz (Berlin-Halensee)

Willy Jaeckel hat nun den wandmalerischen Auslauf gefunden, den wir ihm (in XIIII/1, Beil. S. 3) wünschten. Er konnte einmal monumental ausgreifen und dadurch mit einem Schlag aus dem Secessionsniveau hinaufsteigen zu der Höhe, auf der die Spielereien eher vergehen, als dies im Alltag der Staffeleiarbeit zu erwarten ist. Eine Fabrik in Hannover bestimmte für den Aufenthaltsraum ihrer Arbeiter vier große Wandbilder von ihm, und die 29. Ausstellung der (alten) Berliner Secession, Oktober bis Dezember 1916, zeigte sie. Es sind verschiedene Phantasielandschaften — heroische, wie man

seinerzeit sagte — mit je ein bis zwei überlebensgroßen und zum Teil auch der Landschaft mehr geistig als geometrisch proportionalen Figuren von Menschen, deren schlichtes Äußere auch Primitives in ihrem Tun und Fühlen zu kündigen scheint: eine Mutter mit dem Kind an ihrem Schoß u. dgl. m. — Die umfangreiche Sammlung von Graphiken desselben Jaeckel, die gleichzeitig im Graphischen Kabinett J. B. Neumann ausgestellt war, befriedigte mehr durch Anläufe zu Größerem als durch Ausschöpfung der Eigenmöglichkeiten des Kunstblattes.

Denken wir uns den Deutschen Leibl und den Belgier Laermans mit eigener Secessionsweise in eine Einheit zusammengefaßt, so haben wir die Arbeiterbilder von H. Krayn, die nach dem Vorerwähnten das Beachtenswerteste auf dieser Ausstellung sind. Seine »Arbeiterfamilie«, »Die Erschöpften« u. a. sprechen vom Leben des täglichen Arbeitsernstes bündig und anschaulich und mit einer inhaltsreicheren Durchführung, als sonst in diesen Kreisen üblich ist.

Im übrigen ergänzen Secessionisten das Interesse am vielberufenen »Malerischen« immer mehr durch eines am Komponieren engeren Sinnes, speziell mit kurios gestellten Figuren bei möglichst wenig Sattheit der Farben; und dieses Interesse scheint ihnen auch starkbewegte biblische Szenen nahezulegen, wie wir es neulich mit der Ägyptenflucht erfahren haben. Typisch dafür ist K. Caspar — uns bereits so weit bekannt, daß wir nur noch seinen »Barmherzigen Samariter« und seinen »Ölberg« (Christus in knorriger Landschaft auf den Boden gestreckt) hervorheben, seinen »Johannes auf Patmos« erwähnen möchten. Von L. v. König ist eine »Beweinung Christi« kaum mehr als eine Studie zappeliger Figurenstellungen; und Physiologen können vor der »Kreuzigung« des J. W. Schülein etwa von einem »Reflexgezappel« sprechen. Vor dem Figurengemenge »Deukalion und Pyrrha« des E. Büttner sowie den Männer- und Frauengruppen des O. Galle muß man sich diesmal doch wohl fragen, was sie einem über Figurenspielerei und »Menschensalat« hinaus bieten. Weit inhaltsreicher sind die mehrfachen Kriegsbilder von Fr. Heckendorf. An die Physiognomien, beispielsweise der Soldaten in seiner »Deutschen Reiterpatrouille am Wardar (vor Saloniki)« darf man freilich keine hohen Anforderungen stellen; doch hier und in anderen Szenen aus Serbien usw. macht sich eine Verbindung jenes Kompositions- mit dem Landschaftsinteresse erfolgreich bemerkbar, und sein »Konstantinopel (Blick auf den Bosporus)« kann als eigenartig gelten.

L. v. König wird unvergleichlich vornehmer, wenn er als Porträtist kommt. Mögen auch seine beiden Frauenbilder wieder mehr malerisch als geistig wirken: sie tun doch wenigstens durch ihre feine, stille Zurückhaltung wohl. Auf einer ganz anderen Seite steht begreiflicherweise der »Luther« von L. Corinth: der faustkräftige Bibelverkünder, dunkel silhouettenhaft vor einer hellen Landschaft mit der festen Burg hoch oben, die der Mützenrand wuchtig überschneidet, wird mit Recht wenigstens denen gefallen, die an dem etwas gar scharf Gewollten dieser Darstellung keinen Anstoß nehmen. Sonst fällt unter den Bildnissen besonders das den Björn Björnson wiedergebende von E. Oppler auf; und wer seine »Lesenden Kinder« mit den »Zwei Kindern« von H. Thoma vergleicht, mag leicht beim jüngeren Künstler auch das Kräftigere finden. Neben Porträts von H. E. Linde-Walther und von E. Spiro fällt noch das Frauenbildnis von H. Reifferscheid durch ein Zusammengehen von Figur und Innenraum auf. In Porträtähnlichem überragt das auf einer Fensterbank sitzende »Litauische Mädchen« von E. Bischof-Culm gerade auch durch ein solches Zusammengehen sehr viel Analoges aus der Gegenwart. Anders die »Junge Frau in Blumen« von E. Kuithan, der schon neulich derlei gebracht hat: als dekorative Komposition nicht übel, als Farbenwerk nicht gerade anziehend.

Die Landschaft sagte diesmal nicht viel Neues. Doch wirkte in ihr mancher Künstler sympathischer als in anderem. So E. Büttner mit seinem »Schnee« (in einem stimmungsvollen Hauseingang). Entschiedene Eigenart zeigt O. A. Erich mit einer »Landung«; und gotische Baupoesie lebt in dem Bild »Auf dem Domdach« von Luise Thiersch-Patzki auf. Eine Waldrand-Landschaft und ein Porträt, von F. M. Jansen, beide mit einer Üppigkeit grüner Lichter und Schatten, legen die Bemerkung nahe, daß dabei »im Trübner gefischt« wird. Bewährte wie Ph. Franck (»Taunuslandschaft« u. a.) und C. Strathmann (Landschaft mit Schmetterlingen, Vase mit stilisierten Blumen) begrüßt man wieder gern. Auch die Sonnengluten u. dgl., die auf der »Großen« dieses Sommers A. Helberger gezeigt, können besonders bei einer »Frühlingssonne in der Mark« reizen; die Art seines »Sonnenunterganges am See« ist allerdings ein schon etwas älterer Secessionstypus. Die Bilder des P. Paeschke vom Großstadtrand (»Fischauktion« u. a) entfalten sich in anziehender Weise.

Das Stilleben ist durch die Darstellung eines Totenschädels mit Blumen davor, »Der Tod und das Leben«, von L. Ury in gut geistiger Weise bereichert, von anderen Beispielen seiner Schleierfarbenart nicht zu sprechen. Daneben noch »Feldblumen« von P. Bach. — Die Wiederkehr von A. A. Oberländer und von H. Thoma darf wohl namentlich bei den Landschaften des letzteren das Wort finden: »Gute alte Weise!«

Manch gute neue Weise zeigt sich in der Plastik. Die Formensprache der kräftigen einfachen Flächen führt in dem bescheiden kleinen Werk von Maria Schneider »Der tote Sohn«, bei dem Mutter und Sohn beinahe nur mit den Köpfen dargestellt sind, zu einer der innigsten Leistungen, die seit langem gekommen sind, und führt in dem »Rüdiger« von Fr. Metzner zu einem Hauptstück von Monumentalplastik. Der Nibelungenheld ist hier die Hauptfigur eines Brunnens, der im Vorhof der Prager modernen deutschen Galerie stehen soll. Wuchtvoll, trutzig und dennoch mit einer eigentümlichen Traurigkeit, das Haupt bis zur verwischenden Beschattung der Gesichtszüge gesenkt, mit verschränkten Armen, die Beine anscheinend zum Vorwärtsschreiten anhebend: so gibt diese Figur doch mehr, als sonst die vielberufenen Metznereien tun.

Wesentlich anders nun das Heine-Denkmal von H. Lederer für den Hamburger Bürgerpark. Diese letztere Bestimmung mag dabei viel erklären: wir bekommen den für Frauen besonders sympathischen Schöngeist mit einem feinen Formenfluß, ein hohes Lied der Sentimentalität.

Die Porträtsbüste ist abermals in mehreren bemerkenswerten Werken vertreten. Es genügt wohl, die Namen zu nennen: H. Kaufmann, G. Leschnitzer, M. Müller, A. Oppler, Clara Rilke-Westhoff, V. H. Zwinz. Die Bemühungen von Fr. Huf, Akte u. a. mit feinerem Stimmungsinhalt vorzuführen, zeigen sich diesmal in einem »Schreitenden Jüngling«. Der Künstler macht es einem nicht leicht, seinem Streben nach Geist im Akt zu folgen; das mag mit dem etwas Frappierenden der gleichsam versteinerten Haltung versöhnen. Da ist ein kleines farbiges Relief von Fr. Ropsch mit irgend einem mythologischen Motiv sowie ein Tierbild von demselben eingängiger. Wer das in Lehmbruck und Verwandten vorrätige Unheil fortwirkend sehen will, möge, wenn möglich, vor dem »Weiblichen Torso« von Antes stehen bleiben.

Andere werden sich wohl gern in die Holzformen des Figürchens einer Trägerin von J. A. Murmann vertiefen, und ebenso in die Plaketten, mit denen W. Lobach Flächenkunst betätigt.

DIE JAHRESMAPPE 1916 DER DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

Die Schwierigkeiten der gegenwärtigen Zeit haben verschuldet, daß auch die Jahresmappe 1916 der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, gleich der Mappe 1915, mit starker Verspätung erscheinen mußte. Es versteht sich, daß man diesen Verhältnissen Rechnung trägt, und man tut es um so bereitwilliger, als trotz jener der Inhalt wie die Ausstattung der Mappe größter Anerkennung wert sind. — Getreu ihrem Streben, tüchtige Vertreter der christlichen Baukunst, Malerei, Bildnerei und angewandten Kunst der Öffentlichkeit bekanntzumachen, sie dadurch zu ermutigen und zu fördern, weist die Deutsche Gesellschaft auch in der jetzigen Jahresmappe auf das Wirken und Schaffen einer ganzen Anzahl von Männern hin, die dessen an dieser Stelle bisher nicht teilhaftig geworden sind: von Architekten auf den Düsseldorfer Josef Kaufhold und den Münchener O. O. Kurz; — von Bildhauern auf den aus Würzburg stammenden, in München ansässigen Hans Faulhaber; Kaspar Ruppert aus Hammelburg, jetzt in München; August Weckbecker aus Münstermaifeld; Karl Ludwig Sand; — von Malern auf den Münchener Albert Figel; den Österreicher Franz Reiter; den Westfalen Felix Schröder; den Münchener K. Professor Fritz Wirnhier. Außer diesen erscheint auch diesmal eine große Reihe bereits in früheren Mappen gewürdigter Künstler: die Architekten Adolf Gaudy, Heinrich Hauberrisser, Fritz Kunst; — die Bildhauer Hans Angermair, Josef Auer, W. F. S. Resch, Max Roider, August Schädler, Josef Schneider, Professor Heinrich Wadere; — die Maler Josef Albrecht, Felix Baumhauer, Xaver Dietrich, Franz Fuchs, Karl Gerhard, Hans Huber-Sulzemoos, Georg Kau, René Kuder. So viel Namen, so viel ausgezeichnete, durchaus verschieden geartete Talente, die sich der christlichen Kunst dienstbar machen, und glänzendes Zeugnis dafür geben, wie diese Kunst in unseren Tagen in mächtigem Aufschwunge begriffen ist.

Wie individuell die Lösung der Aufgabe eines Kirchenbaus je nach den verschiedenen Bedingungen der äußeren Lage und der örtlichen Erfordernisse sich gestalten kann, beweisen die in der Mappe gezeigten Bauten zu Röthenbach (Hauberrisser), in Zermatt zu Füßen des herrlich aufragenden Matterhorns (Ad. Gaudy), die malerische Casbacher Kapelle (Kaufhold), die charakteristische Dorfkirche zu Ofen in Westpreußen und der prachtvolle Backsteinbau der Herz-Jesu-Kirche zu Hamburg (beide von Kunst), die monumentale St. Ottokirche in Bamberg (O. O. Kurz), die mit der später zu schaffenden Umgebung in kraftvolle Wechselbeziehung treten wird. Bei der äußeren und inneren Gestaltung aller dieser Bauten vereint sich Ehrfurcht vor der Überlieferung, Verständnis für den Charakter heimatlicher Auffassungen mit vollbewußter Rücksichtnahme auf die Ansprüche und die technischen Vervollkommnungen der Gegenwart.

Vorzügliches bietet die Bildhauerei. Ein Kriegsgedächtnisrelief von Resch dient als Umschlagbild. Die Reihe der Werke wird eröffnet durch Weckbeckers lebensvolle Büste Sr. Em. des Kardinals Bettinger. Vom gleichen Künstler ist auch die liebliche Halbfigur einer jugendlichen Madonna. Es folgt Angermairs schönes Relief des göttlichen Kinderfreundes. Auer bietet zwei vom Einflusse italienischer Renaissance zeugende, dabei innerlich voll selbständige Statuetten, ferner ein wuchtig geformtes Haupt St. Johannis des Täufers. Max Roider bringt eine in barockem Stilcharakter gehaltene Immakulata. Voll herber Größe ist Faulhabers Kruzifixus. Schädler erfreut durch ein Weihwasserbecken mit der kraftvollen Gestalt des hl. Christophorus. Als tüchtiger Bildner von Kriegsplaketten zeigt sich Ruppert. Schönen Linienfluß besitzt Sands Figur der trauernden Muttergottes. Ein Werk von monumentaler Hoheit ist Schneiders Retabelaltar zu Ürdingen. Großartige Linie und Formenschönheit bei mächtiger geistiger Auffassung ist den kolmarischen Apostelfiguren Waderes eigen.

Die Gruppe der Malerei bietet als besonders wichtiges Stück die Wiedergabe und meisterhafte Einzelstudien von X. Dietrichs Himmelfahrt Mariä; Glasmalereien Figels; Gemälde von Albrecht, Baumhauer, Gerhard, Kau, Huber-Sulzemoos. Monumentale Eigenschaften besitzt Reiters Deckengemälde mit der Marter des heiligen Georg. Tief innerlich erfaßt ist Baumhauers Herz-Jesu-Bild und seine großartige Kreuzigung. Hohe Feierlichkeit waltet in einer Darstellung der Madonna mit Heiligen von F. Fuchs. Wirkungsvoll ist Wirnhiers Radierung mit dem heiligen Michael. Als farbige Beilagen findet man außer dem erwähnten Dietrichschen Altargemälde zwei Werke von René Kuder: eine charakteristische, ergreifende »Feldmesse« und eine edle, lebensvolle »Brotvermehrung«. — Die Mappe enthält außer dem Umschlag- und dem Titelbilde 32 Textabbildungen und 11 Foliotafeln, die in Kupferdruck, Lichtdruck und Farbenkunstdruck ganz vorzüglich ausgeführt sind. Den Text verfaßte auch diesmal wieder Dr. Oscar Doering. Dr. F. Hilgenroth

BÜCHERSCHAU

Handbuch der Kunstwissenschaft. Herausgegeben von Dr. Fritz Burger unter Mitwirkung mehrerer Fachmänner. Berlin-Neubabelsberg, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion m. b. H. — Einzelpreis der Lieferung M. 2.—, Subskriptionspreis M. 1.50.

Von dieser sehr bedeutenden Publikation, auf die hier wiederholt hingewiesen wurde, liegt uns nun die 32. Lieferung vor, die sich vollwertig den übrigen anschließt. Sie setzt die von Professor Dr. Ludwig Curtius (Erlangen) mit der 13. Lieferung begonnene Geschichte der antiken Kunst fort. Die Absicht des Verfassers zielt auf eine rein kunstgeschichtliche Behandlung des weitläufigen Stoffgebietes ab. Kunstgeschichtliche Betrachtung, im Unterschied von der an sich sehr wichtigen antiquarischen Behandlung, die eine Vorarbeit zur kunstgeschichtlichen bildet, ist dem Verfasser die Betrachtung des Kunstwerkes als Form und er will demnach eine Geschichte der formalen Ideen der antiken Kunst bieten. Einleitend spricht er sich in Lieferung 13 über antike und christliche Kunst aus. Die Geschichte der Antike umspannt mehr als 4000 Jahre und ist an innerer Entwicklung, an Gegensätzen der gelösten Aufgaben, an Kunstcharakteren kaum weniger reich als die neue Kunst.« Den Unterschied zwischen der antiken und der christlichen Kunst kennzeichnet Curtius mit den Worten: »Die antike Kunst kennt keinen Gegensatz zwischen Körper und Geist. Von dem Kontrast aber zwischen Leib und Seele ist die ganze neue Kunst erfüllt. Dieser macht ihren Reichtum aus, die innere Geschlossenheit die Größe jener. Der Seele aber hat ihre neue Freiheit das Christentum verliehen.« Dieser Gedanke wird an Beispielen erläutert. Hierauf wird die ägyptische Kunst behandelt in Lfg. 13, 22, 27, 28 und 32.

Mit Heft 16 beginnt die Behandlung der Malerei und Plastik des Mittelalters durch Dr. Georg Graf Vitzthum (Kiel). In der 17. Lieferung eröffnet Dr. Wilhelm Pinder (Darmstadt) die Behandlung der deutschen Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance. Lfg. 18 enthält den Beginn der Geschichte der Baukunst der Renaissance in Italien bis zum Tode Michelangelos, bearbeitet von

Dr. Hans Willich (München). Wir werden auf die einzelnen Abschnitte des Werkes zu geeigneter Zeit zurückkommen. S. St.

Bodo Ebhardt. Wehrbauten Veronas. 110 S. in Kl.-4° mit 6 Abbildungen im Text und 27 Tafeln. Grunewald-Berlin 1911. Burgverlag. Preis M 10.—.

Das vorliegende, durch originelle und gediegene Ausstattung schon äußerlich interessante Buch verdankt seine Entstehung jenen Studien, die der Verfasser im kaiserlichen Auftrage über die Burgen Italiens angestellt hat. Das bei der Untersuchung einzelner wichtigster Wehrbauten sich ergebende Material von zeichnerischen und photographischen Aufnahmen, Urkunden und sonstigen schriftlichen Nachrichten konnte seines gewaltigen Umfanges wegen in dem großen Hauptwerke nicht vollständig Aufnahme finden, und soll nun in einer Reihe von Sonderarbeiten verwendet werden. Zur ersten von diesen ist die über die Wehrbauten Veronas ausersehen worden. Mit Recht. Ist doch diese Stadt die erste, die dem Deutschen, der vom Brenner her den italienischen Boden betritt, die Eigenart des Landes, seiner Kunst und Kultur ahnen läßt. Dennoch schenken nur die wenigsten Besucher Veronas den uralten Wehrbauten dieser Stadt jene Beachtung, die sie in außerordentlichstem Maße verdienen. — Das erste Kapitel des Buches gibt den historischen Überblick über die Entstehung dieser Bauten, die dem Stadtbilde sein bezeichnendes Gepräge geben, und über ihre Geschichte, die schon in vorchristlichen Zeiten der römischen Herrschaft beginnt und sich bis in das 19. Jahrhundert hinein erstreckt. Die drei folgenden Kapitel schildern aufs eingehendste die drei Burgen Veronas: Die auf der Höhe über der Etschbrücke belegene älteste Stadtburg Castel S. Pietro, das an derselben Stelle liegt, wo einst Dietrich von Bern sein Schloß gehabt haben dürfte; zweitens die an der Etsch aufragende »Alte Burg« (Castelvecchio), die wohl Cangrande über den Trümmern einer älteren Anlage erbaut hat; drittens die Burg S. Felice, die seit 1389 an der Vereinigungsstelle der drei Verona benachbarten Höhenzüge entstanden ist. — Die geschichtlichen wie die baugeschichtlichen Darlegungen sind für den Laien nicht minder klar wie für den Fachmann. Die urkundlichen und literarischen Unterlagen hat der Verfasser des Buches in zwei besonderen Abschnitten beigefügt. Ein dritter enthält eine von 89 v. Chr. bis 1831 durchgeführte Zeittafel. Sehr wertvoll sind die bildlichen und zeichnerischen Beilagen, die auf 27 vortrefflich ausgeführten Tafeln untergebracht sind. Doering

Bodo Ebhardt. Krieg und Baukunst in Frankreich und Belgien. 154 S. mit 134 Abbildungen nach Zeichnungen und Aufnahmen des Verfassers. Burgverlag, G. m. b. H. in Berlin-Grunewald. 1915. Preis M 3.—.

Dem als Architekt wie als Historiker gleich bekannten Verfasser war durch einen Ruf Sr. Majestät des Kaisers die Möglichkeit gegeben, im Frühjahre 1915 Streifzüge durch die von den Deutschen besetzten Teile Frankreichs und Belgiens zu unternehmen. Die Ergebnisse jener Reise liegen jetzt in einem Buche vor, das durch seinen wissenschaftlichen Inhalt wie durch die Unmittelbarkeit und Lebendigkeit der Schilderung von Ereignissen, Szenen und Persönlichkeiten gleich stark in Anspruch nimmt. Während der die Fahrt durch Belgien behandelnde Teil im wesentlichen Bekanntes, freilich auch vieles bisher Übersehene darbietet, enthält der die Hauptsache bildende Abschnitt über die französischen Bezirke eine Fülle von wichtigen Forschungen und Aufnahmen, vor allem solche von Burgen und Schlössern, aber auch von anderen Denkmälern der Geschichte und Kunst. Als besonders bedeutsam seien jene Studien hervorgehoben, die E. über das Schloß Coucy, über die Burg zu Sedan, über das Kloster Orval, die Burg Bouillon angestellt, samt den von ihm aufgenommenen Plänen und Zeichnungen hier veröffentlicht und mit wärmster Begeisterung beschrieben und erläutert hat. Doering

Die Kirche. Ihr Bau, ihre Ausstattung, ihre Renovation. Von Dr. P. Albert Kuhn, Professor der Ästhetik und Literatur. Mit 144 Abbildungen. 152 Seiten. 8° elegant gebunden Mk. 3.40. Einsiedeln, Waldshut, Köln a. Rh., Straßburg i. Els. Verlagsanstalt Benziger & Co. A.-G.

Das sehr empfehlenswerte Büchlein verfolgt den Zweck, über Mängel in der christlichen Kunst aufzuklären, fernere Mißgriffe bei Bau und Ausstattung von Kirchen hintanzuhalten, dem Künstler die Wege zum kirchlichen Kunstfreund zu ebnen. Die Grundsätze, welche der gelehrte Verfasser in seinen praktischen Anleitungen vertritt, decken sich mit den Bestrebungen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst. Zahlreiche Bilder unterstützen das von warmer Liebe zur Sache getragene Wort.

Wir besitzen zwar im Vergleich zu den Vertretern der Profankunst nur eine kleine Schar ausgezeichneter christlicher Künstler, doch reicht ihre Zahl für jetzt vollkommen aus und an ihnen liegt es nicht, wenn noch nicht alles Kunst ist, was für Kirchen bestellt wird. Mit dem Bedürfnis würde die Zahl der Meister wachsen, wenn auch die christliche Kunst die weitaus schwierigste Art der Kunstübung ist und zwar heute mehr als jemals früher. Jene Zeiten, in welchen die Profankunst noch keine selbständige Rolle spielte und infolgedessen alle guten Talente auf die Ausübung der christlichen Kunst angewiesen waren, hatten es freilich weit besser, als die unsere, wo die Profankunst den Ton angibt und mit Ehren und Gold lockt. Doch nicht allein den inneren Schwierigkeiten ihrer erhabenen Aufgabe sehen sich die christlichen Künstler der Gegenwart ausgesetzt, sondern für ihr Emporkommen und ihre dauernde Anerkennung liegt in dem Umstande eine große Gefahr, daß die künstlerischen Ziele und Richtungen jetzt rascher wechseln als ehedem, was natürlich auf die Kunstfreunde verschiedentlich und nicht selten verwirrend einwirkt. Um den älteren und jüngeren guten christlichen Meistern, die etwa die Kunstströmungen von 40 Jahren umschließen, nebeneinander gerecht werden zu können, müssen die älteren Kunstfreunde zu dem in der Jugend erworbenen Wissensgute stündlich neu zulernen, die jüngeren aber in gebührender Bescheidenheit auch auf jene hören, die schon lange vor ihnen etwas gelernt haben. Weil das nicht immer geschieht, scheinen so viele Abweichungen im Urteil unversöhnlich nebeneinander zu stehen und geschieht tatsächlich manch wackerem Meister unrecht.

S. Staudhamer

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH.
Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.

DIE·CHRISTLICHE·KVNST



XIII. JAHRGANG

1. JUNI 1917

HEFT 9

OKT. 1916—SEPT. 1917

PREIS HALBJÄHRL. M. 7.—

EINZELHEFTE M. 1.40

MONATSCHRIFT·FÜR·ALLE·GEBIETE·D·CHRISTLICHEN KVNST·DER·KVNSTWISSENSCHAFT·SOWIE·FÜR·DAS GESAMTE·KVNSTLEBEN·

N·VERBINDVNG·MIT·D·DEVTSCHEN·GESELLSCHAFT FÜR·CHRISTLICHE·KVNST·HERAVSGEGEBEN·VON·D· GESELLSCHAFT·FÜR·CHRISTL·KVNST GMBH MÜNCHEN

By





MADONNA VON THOMAS BUSCHER (MÜNCHEN)



BLICK AUF DIE RÜCKSEITE DER KAPELLE DES STÄDT. FRIEDHOFS IN TRIER, VOR WELCHER EINE MONUMENTALE KREUZIGUNGSGRUPPE ERRICHTET WIRD
Text unten. Vgl. die Abb. S. 233 bis 254

WETTBEWERB FÜR EINE KREUZIGUNGSGRUPPE IN TRIER

Von Dr. O. DOERING

(Zu den Abbildungen S. 233—254)

Wenige Tage nach der Erledigung des Wettbewerbes für die Kirche von Dachau hat die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst noch einen zweiten zum Austrage gebracht. Er betraf die Errichtung einer monumentalen Kreuzigungsgruppe auf dem Städtischen Friedhofe zu Trier. Verlangt war, daß durch die Gruppe und ihre architektonische und gärtnerische Umgebung die im gotischen Stile gehaltene Friedhofkapelle nach Möglichkeit verdeckt werden sollte. Demgemäß hatten die Entwürfe außer dem Denkmale auch die dieses umgebende gärtnerische Anlage mit anzudeuten. Für die Wahl einer bestimmten Stilrichtung war in dem Programm des Wettbewerbes keine Vorschrift erlassen, sondern nur im allgemeinen gesagt, sie solle »der Zukunft ein würdiges Denkmal des Könnens der Gegenwart übermitteln«. Bedingung war aber, die Kreuzigungsgruppe solle zum Bewußtsein bringen, daß man sich auf einem Friedhofe der christlichen Konfessionen befinde. Freigestellt war ferner das Material, Holz oder Stein. Die Modelle der Gruppe mit ihren etwaigen architektonischen Umrahmungen, ferner Lageplan, perspektivische Ansicht und Kostenanschlag waren bis zum 10. Februar einzureichen (vgl. den Wortlaut des Ausschreibens in Heft 3, Beil., S. 13).

Sehr ausgiebig war die Beteiligung; nicht weniger als 47 Entwürfe sind eingereicht worden. In der Aula der K. Kunstakademie zu München wurden sie ausgestellt — leider nur für einen Tag, da das Gebäude zurzeit größtenteils militärischen Zwecken dient.

Besonders erfreulich war das künstlerische Ergebnis. Mochten auch die Arbeiten nicht gleichwertig sein, zum Teil den Anforderungen des Programms nicht ganz entsprechen, so waren doch schwache oder ganz verfehlte Leistungen nur in verschwindender Zahl vorhanden. Die Ausstellung bewies,



FRITZ FUCHSENBERGER UND HANS FAULHABER (MÜNCHEN) KENNWORT »EFEUWAND«
I. Preis. — Text unten

daß sich die Künstlerschaft zu ihrem größten Teile darüber klar ist, wie eine Aufgabe dieser Art anzupacken und zu lösen ist, worin das Wesen wahrer Monumentalität besteht: geistige Vertiefung, große einfache, ernste Linie, schöne Gruppenbildung, Anwendung des geeigneten Materials und dessen sichere Beherrschung, natürliche Einpassung in die gegebene Lage, Zusammenstimmen von Kunst und Natur, richtige schmückende Wirkung in Nähe und Ferne. Der weitaus größte Teil der Wettbewerbentwürfe erfüllte diese Bedingungen, vor allem zeigte sich die dekorative Wirkung fast durchweg glücklich erreicht.

Mit Auszeichnungen konnten dreizehn Entwürfe bedacht werden. Von zwei ersten Preisen (ein zweiter kam in Wegfall) erhielt einen der Entwurf des z. Z. im Felde stehenden Münchener Bildhauers W. S. Resch, den andern eine gemeinsame Arbeit des Architekten Professor Fuchsenberger und des Bildhauers Faulhaber, beide in München. Einen dritten Preis gewann der Bildhauer Valentin Kraus, München; vierte Preise fielen an die Bildhauer Georg Johann Lang in Oberammergau, Franz Scheiber, Emil Hoffmann, beide in München. Anerkennungen wurden gleichmäßig sieben Entwürfen zuteil, nämlich denen der Bildhauer Johann Mettler in Morbach bei Trier, Anton Nagel in Trier, Karl Hoffmann, Valentin Winkler, August Schädler, des Architekten Willy Erb und des Bildhauers Georg Wallisch und des Architekten Professors Hermann Selzer, alle in München.

Zunächst die beiden ersten Preise. Große wuchtige Linie und starke dekorative Wirkung ist dem Entwurfe von Prof. Fuchsenberger und Faulhaber eigen (oben). Auf vier flachen, in breitem Halbrund hervortretenden Stufen erhebt sich eine niedere, langgezogene Wand. Auf ihr knien anbetend Maria und Johannes. Ihr ziemlich weiter Abstand von dem in der Mitte befindlichen Kruzifixus läßt diesen letzteren um so wuchtiger erscheinen. Schwer hängt der Körper an dem Kreuze. Die Wirkung der Unterpartie wird durch eine herabhängende Draperie gesteigert. Um die Füße des Heilandes sind vier kleine Engel versammelt, deren Gruppe dem Kruzifixus als kräftiger Sockel dient. Rechts und links vom Denkmal treten Balustraden hervor. Die volle dekorative Wirkung des Denkmals wird gefördert und die Frage der Kapellenverdeckung zwangfrei dadurch gelöst, daß letztere dicht mit Efeu berankt wird. — W. S. Resch hat drei Vorschläge gemacht; die monumentalste Gestaltung erhielt den Preis (S. 236). Am einfachsten ist jener Entwurf, der die Kreuzigungsgruppe mit nur drei Personen darstellt. Der Sockel ist mit leisem Anklang an barocke Formgebung konkav gezeichnet. Vor dem Denk-



FRITZ FUCHSENBERGER UND HANS FAULHABER KENNWORT »EFEUWAND«
Vgl. Abb. S. 234

mal dehnt sich ein halbrunder Platz; er ist mit Balustraden eingefaßt, deren Pfeiler mit Vasen besetzt sind. Der zweite Vorschlag zeigt viel einfacheren Sockel, dafür aber in der Gruppe rechts und links vom Heilande je zwei Figuren: rechts Maria und Johannes, links den römischen Hauptmann und einen Soldaten unserer Tage, der vor Christus seine Fahne senkt (S. 237). Zu diesen vier Figuren kommt im dritten Entwurf noch ein vor den heiligen Personen am Boden sitzender Engel. Lebhaft bewegt ist die Gestalt Christi, der sich seinen Freunden zuneigt. Tiefe Innerlichkeit, verhaltene Leidenschaft spricht aus dem Werke. Die Ausführung ist in Muschelkalk oder Kalkstein geplant. Die Kapelle ist durch die beabsichtigten Baumpflanzungen nicht ganz verdeckt, sondern schaut stellenweise hindurch.

Der mit dem 3. Preise ausgezeichnete Entwurf von Valentin Kraus (S. 238) bringt mit besonderer Energie das Kreuz des Heilandes zur Geltung. Es entwickelt sich aus einem mächtigen viereckigen Pfeiler, der sich nach oben verjüngt und so in die Kreuzform übergeht. Die Ränder der Kreuzbalken zeigen leichte Einbiegung. An diesen Kreuzespfeiler schließt sich, etwas zurücktretend, eine Wand, auf deren Eckpfeilern die Gestalten von Maria und Johannes stehen. Der Heiland schaut in ruhiger Haltung gerade vor sich hernieder, die beiden Seitenfiguren besitzen echt empfundene, dabei pathetische Haltung. Am Mittelpfeiler sieht man sechs, an den Wandflächen je vier Flachreliefs mit Darstellungen des Kreuzweges. Das Ganze erhebt sich auf zwei Stufen; die Verdeckung der Kapelle ist wesentlich durch Bepflanzung erzielt.

Von den Trägern des 4. Preises gestaltet Georg Johann Lang (S. 239) ein auf vier Stufen stehendes hohes Rechteck. Am Hauptteile des dreimal abgesetzten Sockels ist ein Bronzerelief mit einer Gruppe anbetender Soldaten. Die Kreuzigungsgruppe hat als Hintergrund eine kassettierte Wand, von deren Mitte sich der Kruzifixus abhebt, während die Gestalten von Maria und Johannes gleichsam als ihre Eckpfeiler dastehen. Als Bekrönung dient eine aus drei flachen Kuppeln — einer breiten mitleren, zwei schmäleren seitlichen — bestehende Architektur, deren Form an die erinnert, die man oft auf mittelalterlichen Malereien sieht. — Franz Scheiber (S. 241) benutzt, wie mehrere der schon Erwähnten, das dankbare Motiv der am Fuße des Denkmals entspringenden Quelle, stellt aber statt dieser auch die Wahl eines Reliefs oder Mosaikbildes frei. Dieser Schmuck hebt sich wirkungsvoll von dem wuchtigen, gequaderten Sockel ab. Rechts und links schließen sich niedere, von mit Vasen bekrönten Eckpfeilern begrenzte Wände an. Die in der Mitte aufragende Kreuzigungsgruppe zeigt eine un-



W. S. RESCH (MÜNCHEN) »KRIEGSERINNERUNG«

I. Preis. — Text S. 234

symmetrische Komposition in der Weise, daß zur Rechten Christi Johannes die Muttergottes vor dem Niedersinken schützt, während links Magdalena am Kreuze kniet. Der Heiland wendet sich der Gruppe rechts zu. Ruhig und schön ist die Haltung der Figuren, der Charakter der Plastik trotz der freieren Komposition sorgfältig festgehalten. — Seiner Arbeit, die einen 4. Preis erhalten hat, gibt Emil Hoffmann (S. 240) den Stil mittelalterlicher Strenge. Einfach, schlicht ist die Linie, fest geschlossen die Komposition. Die zur Verdeckung der Kapelle dienende Wand wird oben durch Verbreiterung der Kreuzesarme erzeugt, während unten eine halbrunde Wand mit beiderseits vier Inschrifttafeln angeordnet ist. Ihre Eckpfeiler zeigen das Eiserne Kreuz. Am Sockel der Kreuzigungsgruppe ist eine Widmung für die Gefallenen angebracht.

Schauen wir nun die anderen Entwürfe an und zwar zunächst die lobend erwähnten.

Der Entwurf von Willy Erb und Georg Wallisch (S. 243) zeigt die Kreuzigungsgruppe freistehend innerhalb eines viereckigen architektonischen Rahmens, der mit einer leichten Barockverzierung bekrönt ist; letztere trägt das Monogramm Christi, oben ein Kreuz. Rechts und links von diesem Hauptteile ist, von diesem getrennt, je ein Relief aufgestellt; beide zeigen betende Soldaten, rechts mit einem katholischen, links mit einem protestantischen Geistlichen. Die Haltung der Figuren in der Kreuzigungsgruppe ist ruhig und innig, die Stellung des Heilandes frontal. Die Architektur und die Reliefs sind in Muschelkalk, die Hauptfiguren in Untersberger Marmor geplant; der Hintergrund soll durch Trauerweiden gebildet werden. — Der umfangreiche Entwurf des Trierers Anton Nagel (S. 248) läßt die Kreuzigungsgruppe aus der Mitte einer langgezogenen, durch vier niedere, mit eisernen Blumenkörben besetzte Pfeiler in drei Abteilungen gegliederten Wand emporwachsen. Diese Pfeiler zeigen Inschriften und symbolische Reliefs. Die zwei Wände zu den Seiten der Gruppe sind mit stark bewegten, in Hochrelief gegebenen Figurengruppen bedeckt. An dem Sockel des Hauptteiles aber sieht man eine Grotte, aus der eine Quelle hervorsprudelt, um weiter unten ein viereckiges Becken zu füllen. Die Hauptgruppe ist wuchtig, gedrungen, bewegt. Den Hintergrund bildet eine Heckenwand.

Emil Hoffmann (S. 244) stellt in einen vier-



W. S RESCH »KRIEGSERINNERUNG«

Zu den Abb. S. 236. — Text S. 235

eckigen Platz ein schmales, hochragendes Denkmal. Der Sockel ist im Grundrisse aus einem Rechteck gebildet, dessen beide Schmalseiten halbrund hervortreten. An der Vorderseite zeigt ein Relief die Halbfigur eines betenden Reiters. Die Kreuzigungsgruppe ist fest in sich geschlossen, ganz ruhig in der Haltung. Den oberen Abschluß des Denkmals bildet ein halbrundes kupfernes Dach mit einem Rande gotisierenden Blattwerkes. — Die Arbeit Valentin Winklers (S. 245) ist im Barockstil gehalten. Der mit einem Relief geschmückte



VALENTIN KRAUS (MÜNCHEN) »KREUZWEG«

III. Preis. — Text S. 235

Sockel trägt die in freistehenden Figuren gegebene Gruppe. Schönes Pathos zeichnet die Komposition aus, der es auch an tieferer innerer Wirkung nicht fehlt. An das Denkmal gliedert sich beiderseits je eine schräg nach vorn verlaufende Wand, so daß das Ganze eine Nische bildet; an diese schließt sich, als Übergang zu der gärtnerischen Anlage rechts und links eine Wand mit Balustrade. — August Schädler (S. 247) gibt eine einfache, kraftvolle, fest geschlossene Gruppe, die Figuren lebensvoll, die Füße Christi



GEORG LANG (OBERAMMERGAU) »FÜR UNS«

IV. Preis. — Text S. 235

nebeneinander auf stark hervortretendem Suppedaneum, der Faltenwurf der Gewänder ruhig und monumental. Trefflich stimmt dazu der ganz schlichte, nur mit einer Inschrift gezierte Sockel und die obere Linie des Kreuzes, die ununterbrochen horizontal verläuft. — Der Gedanke beim Entwurfe von Prof. Hermann Selzer (S. 242) geht darauf aus, den Anblick der Friedhofskapelle gänzlich zu verdecken. Der Künstler bildet infolgedessen den Hauptteil seines im Stile des Barock gehaltenen Denkmals als eine von



EMIL HOFMANN (MÜNCHEN) »FRIEDE I«

IV. Preis. — Text S. 236

je zwei gekuppelten Säulen flankierte Rundbogennische aus. Ihr Dach zeigt Voluten, ferner eine Inschrift innerhalb einer Kartusche. Unterhalb der Kreuzigungsgruppe fließt eine Quelle. An den Mittelbau lehnt sich jederseits in konkaver Schwingung eine Wand, die vorn rechtwinklig abgebogen ist; die Ecken zeigen kräftige Quaderung. Weiter nach vorn schließen sich Wände mit Balustraden. Als Gartenanlage kommt besonders ein etwas vertieftes großes Blumenbeet zur Geltung. Als Material für die Architektur ist verputzter Backstein, für die Figuren echter oder künstlicher Stein gedacht[1]). — Endlich der Entwurf Johann Mettlers. Seine Arbeit zeigt Barockformen — eine in feinen Linien aufstrebende Wand mit der Gruppe in Hochrelief, Blumengehänge am Sockel. Edles Pathos zeichnet die Haltung der Figuren aus (S. 246).

Auch von den mit keiner Auszeichnung bedachten Entwürfen möchte ich einige nicht stillschweigend übergehen. So nenne ich den mit dem Kennwort »Crucis« (S. 250), eine Arbeit in besonders edeln Architekturformen; der Entwurf »Klarheit« zeigte einen ergreifend charakterisierten Christuskopf, der auch einzeln in größerem Maßstabe ausgestellt war; bei dem Entwurfe »Friedhof« erfreute die klare und schöne Architektur und die edle Haltung besonders der Figuren der hl. Jungfrau und des hl. Johannes. Ein sehr umfangreicher Entwurf »Es ist vollbracht« zeigte allzu überwiegende Architektur, in mächtigen Kurven gezogene Wände, die mit figürlichen Reliefs und Inschrifttafeln innerhalb von Nischen bedeckt waren. Von Erwähnung wei-

[1]) Der Entwurf konnte deshalb nicht für einen Preis in Frage kommen, weil ihm nicht das vorgeschriebene Modell der Kreuzigungsgruppe beigegeben war.



FRANZ SCHEIBER (MÜNCHEN) »GNADENQUELLE«

IV. Preis. — Text S. 235

terer nicht prämiierter oder gelobter Entwürfe muß ich mit Rücksicht auf den Raum absehen[1]).

Wir kennen im einzelnen die Erwägungen nicht, welche das Preisgericht bei der Bestimmung der Preise leiteten, wohl aber glauben wir sie zu ahnen. Bedeutende künstlerische Vorzüge verraten auch andere Entwürfe, namentlich unter den ausdrücklich belobten. Aber viele derselben dürften bei dem Bestreben ihrer Verfertiger, die nicht günstige rückwärtige Architektur der Friedhofskapelle, welche zum Charakter der anstoßenden Friedhofsanlage nicht stimmen will, zu verdecken, insofern zu weit gegangen sein, als durch ihre hochragenden und breiten, nicht durchbrochen gegliederten, dabei tafelartig schmalen Massen mit flacher Rückwand zwischen dem Denkmal und der Kapelle ein abgesperrter, toter Raum entstünde, der namentlich im Winter einen unwirtlichen Eindruck erwecken könnte. Die an den ersten Stellen preisgekrönten Entwürfe besitzen außer den sonstigen hoch künstlerischen Eigenschaften auch den Vorzug, daß sie zwar die Kapellenarchitektur zurückdrängen, aber zugleich gestatten, den Platz zwischen der Kreuzigungsgruppe und der Kapelle durch gärtnerische Mittel freundlich zu gestalten.

[1]) Auf Wunsch der Verfasser wurden einige Entwürfe, deren Veröffentlichung in Aussicht genommen war, in diese Publikation nicht aufgenommen. D. Red.



HERMANN SELZER (MÜNCHEN) »SEXAGESIMA«

Lobende Erwähnung. — Text S. 240

ÜBERSICHT ÜBER FÜHRICHS SCHAFFEN

Von HCH. V. WÖRNDLE, Wien

»Die Kunst, mit reinem Herzen zu Gottes Ehre geübt, ist ein Segen, wie Frühlingshauch und Waldesduft. Sie erquickt und verjüngt den Künstler selbst, wie jeden, der sich an ihr zu laben versteht.« — Wie eigen und seltsam greifen angesichts eines wiederbeginnenden Lenzes diese Worte in das gläubige Gemüt: Worte aus frommem Künstlerherzen, die nie verhallen, die ebenso glänzen wie das frischknospende Grün im Frühlingswalde — ein Bild stets sich wiedererneuernder Verjüngung paradiesischer Schönheit, der Natur zur Ehre und zum Lobe des Schöpfers der Welt. In diesen Worten aber enthüllt sich auch der Grund und die Quelle, daraus eine edle Künstlerseele allzeit schöpfte ihr ganzes Leben hindurch; in ihnen liegt das Bekenntnis eines Meisters, dem »die heilige oder religiöse Kunst der Gipfelpunkt, der sonnenhafte Kern aller Kunst« gewesen. Das war Joseph Führich, der sein Kunstschaffen, nachdem er einmal den richtigen Weg erkannt und erwählt, »in des höchsten Herrn Pflicht und Dienst« stellte bis zum Sterbestündlein. Und mit Fug und Recht durfte man auf seinen Grabstein die Worte schreiben: »Herr, ich habe geliebt die Schönheit deines Hauses!« — War des Künstlers Lebenslauf auch nach außen hin schlicht und wenig ereignisreich, sondern mehr ein Überbleibsel aus der Biedermaierzeit, so zeigt sich in ihm doch die segnendführende Hand eines höheren Waltens, welche den unbeholfenen Autodidakten bis zur vollendeten Meisterschaft geleitete; bescheiden waren seine Anfänge, groß ward sein Schaffen im Verlaufe von sechs arbeiterfüllten Jahrzehnten, größer noch sein Wirken als christlicher Künstler, denn seine Werke haben ihn überdauert und leben und wirken noch fort, obschon ihr Schöpfer nun bereits vierzig Jahre in kühler Erde ruht und zum vierzigsten Male der holde Lenz den blaudurchstickten Teppich des Immergrüns über seinen Grabhügel webt.

Bescheiden, fast spartanisch war seine Jugend, deren einfache Bildung seines schlich-



ARCH. WILLI ERB UND BILDHAUER GEORG WALLISCH (MÜNCHEN) »K. G. 1917«
Lobende Erwähnung. — Text S. 236

ten Vaters, des Landmalers Wenzel Führich, gütige Weise durch Pflege der Musik verschönte; jedoch früh schon ward es ihm beschieden, den inneren Drang nach Kunst durch kargen Lohnverdienst geschmälert empfinden zu müssen. Schlicht war die Lebensart im Häuschen seiner frommgläubigen Eltern in dem damals noch unbekannten, weltverschlagenen Städtchen Kratzau in der nordböhmischen Heimat; und nahezu patriarchalisch mag man das Leben nennen, das Führich mit seiner Familie noch in der Großstadt an der Donau geführt, wiewohl er dort den Zenith seiner Künstlerlaufbahn erklommen. Ruhm und Ehre hat er nicht gesucht: was ihm davon beschieden wurde, nahm er als gütiges Geschenk aus der Hand Gottes, dem er zeitlebens diente — und noch viel weniger hat der Meister nach dem Mammon gestrebt, denn er hinterließ seinen Kindern nur einen fleckenlosen, ehrengeachteten Namen. Unermüdlich in der Arbeit gleich seinem heiligen Namenspatron (der vor wenigen Jahren erst erschienene Katalog seiner Werke zählt nahe an 900 Nummern) hat er wie dieser keine Reichtümer für die Welt gesammelt, obschon er nach des Tages Last und Mühe gering gerechnet an 60000 Nachtstunden seiner Lebensaufgabe geopfert hat: was beim matten Schein des flackernden Lämpchens sein nimmerrastender Geist durch den Zeichenstift aufs Papier geworfen, ist das Erbteil für



EMIL HOFMANN (MÜNCHEN) »JESUS, MARIA, JOHANNES«
Lobende Erwähnung. — Text S. 237

die Nachwelt geblieben, welcher nach jahrzehntelangem Dämmern endlich auch die Erkenntnis gekommen, was die Kunstwelt an diesem Künstler besessen, was dieser Kunstheros für sein Vaterland gewesen, welche Dienste er diesem wie der heimischen Kunstentwicklung geleistet hat. Es mag sich darum wohl lohnen, in einem kurzen Überblicke eine Rückschau zu geben auf Joseph Führichs Schaffen im Dienste der christlichen Kunst.

Als Vierzehnjähriger hatte er erstmals ein zwei Meter hohes Ölbild »Christi Geburt« — dasselbe wird noch in Kriesdorf (Böhmen) aufbewahrt — gemalt, im Sommer 1815 half er seinem Vater an den Gemälden zum »erbaulichen Creutzweg« zu Schönwalde; ein Tafelbild des Sechzehnjährigen, »Der zornige Jakob mit Laban« (in Mildenau) zeugt bereits von ausgesprochenem Temperament. Dazu kommen Fronleichnamsbilder in der Raspenauer Pfarrkirche, andere Altarblätter bezw. Altarbilder finden sich in Friedland, Rumburg und Tetschen. Das ist die erste Etappe von Führichs öffentlicher Kunstbetätigung, welche er vom heimatlichen Neste aus vollführte, zu der ihm lediglich die Vorbilder alter Meister als Hilfsmittel zur Verfügung gestanden.

Das Jahr 1819 brachte dem Autodidakten einen bedeutsamen Wendepunkt. Vom damaligen Direktor der Prager Kunstschule, Josef Bergler, hierzu aufgefordert, wagte Führich einen kühnen Schritt und beteiligte sich an der Kunstausstellung in Prag mit zwei von ihm selbst entworfenen Ölgemälden geschichtlichen Inhalts: »Herzog Boržiwoy bei Sankt Ivan« und »Otto von Wittelsbach«. Sie machten — heute noch auf dem Gräfl. Thunschen Schlosse Lieblitz befindlich — mit einem



VALENTIN WINKLER (MÜNCHEN) STEIN II

Lobende Erwähnung. — Text S. 238

Schlage den jungen Landmaler bekannt, verschafften ihm die Gunst seines Gutsherrn Graf Christian Clam-Gallas und öffneten dem Mittellosen den Weg auf die Prager Akademie. Damit begann ein neuer Lebensabschnitt für den strebsamen Jüngling, eine Zeit ernsten Lernens, aber auch der Zauber bisher unbekannter Genüsse, vor deren Umstrickung ihn seines Vaters unermüdliche Sorge bewahrt hat. Auch in das verflachte akademische Studienleben kam dem nach wahrer Erkenntnis Strebenden ein Lichtstrahl: er lernte die Schöpfungen von Dürer, Cornelius und Overbeck kennen und fand nun in diesen deutschen Kunstheroen die ersten ihm völlig zusagenden Vorbilder und Lehrmeister. Es ging eine Wandlung in ihm vor, die ihm die deutsche religiöse Romantik als Ziel vor Augen stellte: in diesem Sinne schuf Führich, der nebstbei durch Brotarbeit für Buchhändler, Lithographen usw. sich forthelfen mußte, seine drei ersten bemerkenswerten »Zyklen« (Bildfolgen) — den »Wilden Jäger«, das »Vaterunser« und die »Legende der heiligen Genoveva«. Letztgenannte, wahrhaft poetisch illustrierte Romanze, angeregt durch die gleichnamige Dichtung Tiecks, ward ihm zum Heile, denn sie weckte ihm begeisterte Freunde, durch deren Zusammenwirken sein Sehnen realisiert wurde: ein mehrjähriger Aufenthalt in der ewigen Roma, wozu auch sein Gönner Staatskanzler Fürst von Metternich nicht wenig beigetragen.

Zwei Jahre (1827—1829) verbrachte der zum Manne heranreifende Künstler auf italischem Boden. Hatte er auch bereits während seiner Studienzeit in Prag noch so manchen Beweis künstlerischer Fähigkeit erbracht, hier,



JOH. METTLER (MORBACH BEI TRIER) »D.«
Lobende Erwähnung. — Text S. 240

auf dem klassischen Boden christlicher Kunst, legte Führich so recht die positive Unterlage für sein ferneres Lebenswerk, und der ständige und innige Verkehr mit den damals in der Siebenhügelstadt am Tiber hausenden Zunftgenossen, insbesondere mit Friedrich Overbeck, der ihm trotz des Altersunterschiedes ein wahrer Freund wurde, festigte seinen religiösen Charakter, so daß er späterhin über jene Lebensepisode schreiben mochte: »Meine einseitigen, romantischen Tendenzen traten immer mehr in den Hintergrund zurück und fingen an, einer universelleren, auf die Grunddogmen aller Geschichte: Sünde und Versöhnung — gestützten Welt- und Geschichtsansicht Platz zu machen, und von diesem Gesichtspunkte aus das Wesen der Menschheit und ihre Geschichte betrachtend, trat mir die Bedeutung, oder besser, die Sendung der Kunst im umfassendsten Sinne des Wortes in einem bisher nicht gekannten, höheren Lichte entgegen.« — — Als Bekräftigung und Betätigung seines Könnens ward da dem jungen Künstler der ehrenvolle Auftrag zu teil, neben Overbeck, Schnorr, Veit und Koch an der Vollendung der Tasso-Fresken in der Villa des Fürsten Massimo teilzunehmen, wobei der alte, joviale Tiroler Koch ihn in die Geheimnisse der Freskomalerei einführte.

Ende 1829 kehrte Führich nach Prag zurück. Es ward ihm nicht allzuleicht sich in der Heimat eine Position zu schaffen und der Kampf ums täglich Brot für sich und seine greisen Eltern war kein leichter; erhielt er doch für die damals entstandenen Zeichnungen zu den 14 Stationen des Kreuzwegs am Prager Laurenziberg bare 10 fl. C. M. pro Stück aus den Stadtrenten des böhmischen Landespräsidiums ausbezahlt. Einem prächtigen Sepiagemälde »Jakob und Rahel« — für seinen Gönner Fürst Metternich — folgten eine Reihe von Altarbildern nach Neupaka, Jilowitz, Chanowitz, Christophhammer, Alt-Knin, Roschowitz, Wollepschitz und Wartenberg sowie vornehmlich zahlreiche religiöse Darstellungen für die Kupferstecherei der Mayerschen Kunstanstalten in Nürnberg u. a. m. Dazu radierte er die Blätter seiner »Genoveva« und den dazumal entstandenen Bilderzyklus vom »Triumphzug Christi«. Trotz dieser Existenzsorgen entschloß sich der Künstler 1832 zur Gründung eines eigenen Herdes, ein Schritt, den er nie in seinem Leben bereut hat.

Zwei Jahre später erhielt Führich durch Fürst Metternich eine Berufung als zweiter Kustos an die Gräflich Lambergsche Akademische Gemäldegalerie nach Wien, welche Stellung nachhin noch durch die Ernennung zum Professor der geschichtlichen Komposition an der Wiener Kunstschule erweitert wurde. Er gewann einen neuen Freundeskreis und sammelte eine wenn auch nicht große Schar von Schülern um seine Fahne, welche dem Meister bis in sein Greisenalter treu blieben. Noch einmal führte ihn 18[…] sein Weg nach Italien und zwar nach Ven[…]dig in kommissioneller Entsendung zur Au[…]wahl italienischer Gemälde für die Galer[…] der Wiener Akademie; sonst lebte er von […]

ab nur mehr seiner Kunst und schuf u.a. (1844—1846) in der neuerbauten St. Johanneskirche — Wien (Praterstraße) — das wohl populärste seiner Werke: die Freskobilder seines späterhin durch die ganze christliche Welt verbreiteten »Kreuzwegs«, welcher heutzutage noch vorbildlich in zahllosen Reproduktionen in Stadt und Land, in Kirchen und Kapellen angebracht, hunderttausende fromme Gemüter durch seine edle Konzeption erbaut. Ein großzügig angelegter Zyklenentwurf »Biblische Bilder«, bestellt von einem englischen Kunstverleger, wurde unterbrochen durch den Revolutionssturm von 1848, welcher den als kaisertreuen Patrioten bekannten Künstler nötigte, für nahezu ein Jahr in seine Heimat nach Nordböhmen zu flüchten.



AUGUST SCHÄDLER (MÜNCHEN) »SIEHE DEINEN SOHN«

Lobende Erwähnung. — Text S. 239

Bemerkenswert aus diesem Zeitabschnitte sind des Meisters Tafelgemälde »Jakob und Rahel«, der poetische »Mariengang über das Gebirge« sowie »Vision Jerusalems« (Kais. Staatsgalerie, Wien), »Trauernde Juden« (Galerie Nostitz, Prag), »Gang nach Emmaus« (Kunsthalle, Bremen), »Gang zum Ölberg« (Staatsgalerie, Wien), »Hirtenknabe David« (Privatbesitz, Wien), »Triumphwagen Christi« (Kaiser-Friedrich-Museum, Posen), »Macbeth« (Stift Kremsmünster), die Entwürfe zu den Deckengemälden in der St. Raphaels-Blindenkapelle (Prag), die Altarblätter »Johannes d.T.« (Altmannsdorf-Wien), »St. Aloisius« (Stockerau), »Guter Hirte« und »Sankt Ignazius« (Wartenberg), »Abendmahl« (Refektorium der Kapuziner in Wien) und »Kinderfreund« (Ursulinenkonvent, Wien), endlich der Zyklus »Rosa mystica« sowie die Zeichnungen »Nehemias« (gest. v. Petrak), »Menschwerdung« (lith. v. Becker) und »Hirtengang zur Krippe« (lith. v. Dobiaschofsky), welch letztgenannter zugunsten seiner durch Brandunglück geschädigten Mitbürger von Kratzau in den Kunsthandel gekommen.

Nach Führichs Rückkehr aus Böhmen erfolgte 1851, bedingt durch die Umgestaltung der Wiener Akademie, die Aufhebung der Professur für Kompositionslehre, womit auch die sog. »Führichschule« aufhörte; doch blieb ein Großteil seiner Schüler ihm treu und trat in die ihm nun als Ersatz zugewiesene neuerrichtete Spezial-Meisterschule für Malerei über. Zur selben Zeit unter dem Ministerium Thun mit der künstlerischen Fresken-Ausschmückung der neuerbauten Kirche von Altlerchenfeld-Wien betraut, entwarf der Künstler hiefür den gesamten Ideengang, welcher dann mit Unterstützung seiner Zunftgenossen Kupelwieser, Engerth, Blaas u. a. im Verlaufe der Jahre 1854—1860 zur Ausführung gelangte. Es ist dies das größte der Werke Führichs, der daraufhin von Kaiser Franz Joseph I. durch die Erhebung in den erblichen Ritterstand ausgezeichnet wurde. Schon vorher hatte er



ANTON NAGEL (TRIER) »TRIER N.«

Lobende Erwähnung — Text S. 236

seitens mehrerer Souveräne und Kunstakademien (Berlin, München) Auszeichnungen und Ehrungen empfangen. In diese Zeitperiode fallen noch die Zyklenarbeiten »Denkblätter für unsere Zeit« (Wien) und die Aquarelle zur »Chronik des Hauses Czernin« (Privatbesitz) wie die Einzelblätter »Der Frühling« und »Roma« (beide gest. v. Ludy), »Mozart« (gest. v. Schuler) und »Angelus custos« (gest. v. Keller) sowie mehrere Tafelbilder »Ave-Eva« (Frhr. v. Meysenbug-Lauenau), »Befreiung Petri« (Erzbistum, Wien) und die Altarblätter »Maria in der Grotte« (Schönlinde) und »Sankt Franziskus« (Bodenbach a. d. E.), endlich die Entwürfe zu den von der Gemeinde Wien für den »Zwölfbotenchor« des Stefansdomes gestifteten großen »Apostelfenstern«.

Und abermals trat eine Wendung ein, welche befruchtend auf den Künstler wirkte, ja die Schaffens- und Gestaltungskraft des dem Greisenalter Entgegengehenden noch mehr stei-



FRITZ FUCHSENBERGER UND HANS FAULHABER »AUGUSTA TREVIRORUM

Zum Art. S. 233 ff.

gerte. Der Leipziger Verlagsbuchhändler Alphons Dürr trat in den ersten sechziger Jahren mit verschiedenen Anträgen an Führich heran, aus denen nun im Laufe des letzten Lebensjahrzehntes jene herrliche Reihe von Bilderzyklen hervorgegangen, in welchen Führichs Kompositionskunst und Kunstpoesie zur vollsten Blüte sich entfaltete, Werke, welche eigentlich so recht erst ihren Schöpfer populär gemacht haben.

Durch Dürr veranlaßt, welcher jedoch dem Künstler immer freie Hand beließ, erschienen i. d. J. 1863—1875 in dessen Verlage in prächtigen Holzschnitten von Gaber und Oertel Führichs Kompositionen »Der bethlehemitische Weg« (Weihnachtszyklus) und »Er ist auferstanden« (Osterzyklus), zu Thomas a Kempis »Nachfolge Christi«, »Die Psalmen« wie der »Arme Heinrich« — nach Hartmann von der Aue — ferner in Kupfern (von Merz) »Das Buch Ruth«. Weitere Bilderfolgen aus dieser Zeit — durchwegs Bleikonturzeichnungen —: »Leben Mariens« (Benziger, Einsiedeln), »Passion«, »Legende von Sankt Wendelin« und »Hl. Drei Könige« (Gesellschaft f. verf. Kunst, Wien) wurden erst nach Führichs Ableben publiziert; letztgenannter Verlag hatte bereits 1870 auch den Zyklus »Der verlorene Sohn« (gest. von Petrak) herausgegeben. Unediert ist bisher neben einer Anzahl von Einzelblättern (im Privat- und Familienbesitz) noch der Zyklus »Aus dem Leben« (Museum d. bild. Künste, Leipzig) geblieben. Indes ruhte auch der Pinsel des Meisters nicht, wiewohl das Nachlassen der physischen Kräfte solches oft erschwerte, und sind auch in diesen Jahren wieder namhafte Ölgemälde Führichs zu verzeichnen wie seine Altargemälde »St. Benediktus« (Stift Raigern), »Maria im Grünen« (Pfarrkirche Kratzau), »Maria Immaculata« (Schloßkapelle Vöslau), die Tafelbilder »Einführung des Christentums in den Urwäldern Germaniens« und »Tod des hl. Nepomuk« (für die Gräfl. Schacksche Galerie, München), endlich »Rudolf von Habsburg« († Kronprinz Rudolf von Österreich). Zu den letztentstandenen Arbeiten gehörten Entwürfe für Glasmalereien im St. Stefansdome wie in der Votivkirche zu Wien.



SIMON LIEBL (MÜNCHEN) »LEIDEN«

Zum Art. S. 233 ff.

Im Jahre 1872 schied, auf Grund eines



FRANZ DREXLER (MÜNCHEN) »ERLÖSUNG«

Zum Art. S. 233 ff.

neuen Gesetzes, Führich aus seinem Lehramte an der Wiener Akademie, vom Monarchen für sein Wirken durch die Verleihung des Komturkreuzes zum Franz-Josephs-Orden geehrt.

Die Wiederkehr seines 75. Geburtsfestes feierte die Wiener Künstlergenossenschaft durch eine glänzende Schaustellung seiner Werke, die Residenzstadt durch die Verleihung des Ehrenbürgerrechtes an den christlichen Meister; nur die dem christlichen Gedankenkreise fernstehende Presse hüllte sich, von einzelnen bezeichnenden »Randglossen« abgesehen, in Schweigen.

Ein Jahr später, in der Nacht vom 12. zum 13. März 1876, schied Joseph Führich aus dem Leben und mit ihm erlosch fürs irdische Dasein ein Funke jenes Himmelslichtes, das allzeit belebend und erwärmend hereingestrahlt in den Tempel der keuschen »ars christiana«[1]. Vor 40 Jahren hat ein Biograph Führichs das Lebensbild des frommen Meisters mit folgenden Worten abgeschlossen: »Wir lesen in neueren Büchern über Kunstgeschichte die Versicherung, die Religion, das Christentum erwärme keine Künstlerseele mehr. — Hier (nämlich eben in Führich) ist eine Künstlerseele, die all ihre Nahrung nur in dieser Quelle gefunden, die aber auch andere für ihre Überzeugung zu erwärmen verstand, daß sie im eisigen Wintersturm den heiligen Funken zu retten hoffen auf kommende Frühlingszeit.« — —

Es ist nur eine kurze Rückschau, die in vorstehenden Zeilen geboten ist — »in me-

[1]) Wir empfehlen wärmstens die mit 64 sehr schönen Abbildungen ausgestattete Publikation: »Joseph Ritter von Führich, sein Leben und seine Kunst« von Heinrich von Wörndle, die als 6. Heft der allbekannten Monographien »Die Kunst dem Volke« von der Allgemeinen Vereinigung für christliche Kunst in München (Karlstr. 33) herausgegeben wurde. Diese Monographien kosten pro Nummer 1 M. (1.40 Kr.); beim gemeinsamen Bezug durch Ortsgruppen von der Geschäftsstelle (Karlstr. 33), wird ein Vorzugspreis berechnet. D. Red.



HANS GEIST (MÜNCHEN) »CRUCIS«

Text S. 240

moriam« — zum Gedächtnis desjenigen, welcher vor mehr denn einem Halbjahrhundert einzig und allein, aber unentwegt trotz Hohn und Spott die Osterfahne, die Auferstehungsfahne der kleinen Gemeinde christlicher Künstler in Österreich vorangetragen hat — ein wahrer Sankt Christophorus, ein Gottesträger: es ist undenkbar, auf engbegrenztem Raume aller der Werke zu gedenken, welche sein nimmerrastender Geist erdacht, sein nie erlahmender Stift niedergeschrieben hat, aber es dürfte doch hiermit ein Überblick geboten sein, welcher einigermaßen erkennen läßt, welche außergewöhnliche Fruchtbarkeit auf künstlerischem Gebiete der verewigte Meister entwickelt hat.

Es ist ja genügend bekannt, wie man lange die Nazarener verachten zu müssen glaubte, ihre Kunst und ihre Persönlichkeit als »Frömmelei«, »phantastisch«, »weltabgewandt« erklärte, wie selbst Goethe sie verhöhnte und fand, es sei leichter, »katholisch zu werden, als ein gutes Bild zu malen«. Die Biographin der Nazarenerin »Marie Ellenrieder«, Klara Siebert (bei Herder, Freiburg), sagt dagegen mit Recht davon: »Heute ertönen Stimmen von allen Seiten, die sie einreihen wollen in den Kreis derer, die ihre beste Kraft einsetzen, um der inbrünstigen Sehnsucht eines Volkes nach den reinsten und höchsten Symbolen Ausdruck zu verleihen; begeisterte Apostel einer heiligen Sache.« — So hat auch die Bewertung von Führichs Schaffen und Können im Wandel der Zeit einer anderen Auffassung Platz gemacht und ein strengprotestantischer Schriftsteller schreibt nunmehr von ihm: »Seine Werke zeichnen sich durch tiefes Eindringen in den Geist der katholischen Mystik, sittlichen Ernst der Auffassung, energische Charakteristik, Reinheit der Formen, einfache Schönheit der Gewandung und freie, ungezwungene Bewegung aus.« — Darum freuen wir uns dieses Blütenlenzes christlichdeutscher Kunst, aus dem soviele herrliche Früchte gezeitiget worden sind wie die unvergänglichen Werke Führichs, des Altmeisters der ars christiana in Österreich.



VALENTIN KRAUS (MÜNCHEN) »MÜNCHEN«
Zum Art. S. 233ff.

EIN UNBEKANNTES ALTARWERK DES FRATER CHRISTOPH TAUSCH, S. J.

Kunsthistorische Studie von Professor Dr. Bernhard Patzak (Breslau).

Das Schaffenswerk des Pozzoschülers Christoph Tausch (geb. am 25. Dezember 1673 in Innsbruck, gest. am 4. November 1731 in Neiße) harrte bisher noch der kunstwissenschaftlichen Bearbeitung[1]). In meinem demnächst erscheinenden Werke »Die Breslauer Jesuitenbauten und ihre Architekten« werde ich eine Biographie des besonders in Schlesien ungemein vielseitig als Maler, Architekt und Plastiker tätig gewesenen Künstlers veröffentlichen.

Bei meiner Durchsicht der Akten des Glatzer Pfarrarchivs, das ehemals dem dortigen Jesuitenkollegium gehörte, gelang es mir, festzustellen, daß der Hochaltar der Pfarrkirche zu Glatz ein Werk des Frater Tausch ist (Abb. S. 255). Und zwar muß wohl schon im Jahre 1727 sein von mir daselbst entdeckter Bauplan hierfür vorgelegen haben. Denn in den »Litterae annuae« des Glatzer Kollegiums von diesem Jahre wird mitgeteilt, daß der Holzaufbau des alten Hochaltares beseitigt sei, und daß sich an seiner Stelle bereits ein prächtiger Altar aus Mauerwerk erhebe, dem nur noch der plastische und der Statuenschmuck fehle[2]). Die Maurerarbeit war dem Glatzer Meister Adam Franck übertragen worden, wie aus folgendem Vertrage[3]) erhellt: »Im Nahmen des Herrn. Habe Ich Endes unterzeichneter, heuntigen Tags, dass ist: den 8ten Maji Anno 1727. Mit dem Ehrsammen Meister Adam Franck, Bürgern undt Mawer Meistern allhier in Glatz, Einen Wahrhaften Baw Contract geschlossen, folgender Maassen in das Werck zu bringen, wie hernach zu ersehen: — Erstens: Solle ermeldter Meister Adam, in allhiesiger Stadt-Pfarrkirchen, den genugsammen Grundt zu Einem newen Altare, auf Kirchen Kosten, suchen lassen; Selbten steiff-vest-undt Bawständig mit tauglicher Mawer-Arbeith herauss-undt hervorbringen, darauff ein taugliches Fundament zu dero kunstmässigen Bildthawer, Stockotour, undt Stein Metzen Arbeith setzen, und zwar auf folgende Arth und weiss: Wie es nach des Herrn Baw-Directors angegebenen Modell nach gnüge zu ersehen seyn werde. — Andertens: Solle er fördersambst dem Meister Stein-Metzen ihme seine angegebene undt verferttigte Arbeith, füglich und unhinderlich strickt-undt vest mit Kalch und nö-

[1]) Unzureichend ist die kärgliche Biographie bei L. Burgemeister: Die Jesuitenbauten in Breslau, insbesondere die Matthiaskirche und das Universitätsgebäude, Breslau 1901, Seite 23—24.

[2]) Glatz, Pfarrarchiv, B. 7. c. 2. Annuae literae Collegij Glacensis ad annum 1727: » . . . pro cujus (Dei) decore augendo depositi primum antiquata structur: lignea arae majoris, stat jam opere murario altare magnificum, Supremum plastis et Statuis manum expectans.«

[3]) Glatz, Archiv des Seminars, ohne Signatur.

thiger Materialien versetzen undt versetzen helffen, damit kein Tadelhafftes Wirk hervor scheine, auch sich mit sammen wohl verstehen, wodurch der Kirchen einiger Schaden noch ungelegenheit darauss entstehen möge: — Drittens wirdt ihme die bedürfftige Handt Langerey, Rüst- und Gerüsts Sachen, undt wass zum Bauwerck nöthig, /: Ausser seinen Handwerkszeug, als Richtscheydt, Grundt-Waag, Bleyschuss, Kelle, Hammer und dergleichen Kräuter mehr: / verschaffet werden. So Er dann nun in allen obbeschriebenen Baw-Sachen selbten nachkommen werde, alss verspreche Ich Ihme in Nahmen der Kirchen baar undt richtig vor obangedungene Mawer-Arbeith unwiedersprechlich ausszu zahlen, Benänndl. Drey Hundert gulden rein: Welches dann geschehen zu Glatz im Collegio der Societät Jesu in Jahr undt Tag ut Supra. Christoph Söldner S. J. Collegij Rector mpp.«

Am 5. Mai 1727 fand die feierliche Grundsteinlegung zu diesem Hochaltare statt, an der auch der damalige Rector der Breslauer Leopoldinischen Universität, Franciscus Wentzl, teilnahm[1]).



ALOIS MAYER (MÜNCHEN) »TRIER«

Zum Art. S. 233 ff.

Am 24. April 1728 wurde der Vertrag[2]) mit dem Breslauer vielbeschäftigten Stukkateur Johannes Schatzel, wie folgt, abgeschlossen: »Im Nahmen der Aller-Heiligsten und unzertheilten Dreyfaltigkeit. Ist heunt unten gesetzten dato, zwischen Mir Endes unterschriebenem, undt dem Herrn Johann Schatzel, Stuccaturer in Breslaw, zur Auferbauung dess hohen Altares in allhiesiger Pfarrkirchen zu Glatz, nachfolgender Contract, wegen seiner Stucatur-Arbeith aufrichtig Behandelt und Beschlossen worden, wie hernach stehet: Dass selbter 1° Die Stucatur Arbeith, undt wass seine Profession anbetrifft, vermög des Abriesses, in allen undt jeden, so Baldt es möglich, untadelhafftig verferttigen solle: dann 2do die Kost für sich, seine Gesellen, und Laboranten, wie auch die Reise-Spesen, für alle undt jede hat Er sich selbst zu verschaffen: Wie auch den Gips durch seine Leuthe zu stoßen, und zu praeparieren zugesaget, und Ausszuzahlen — 3do Aber, der über gebliebene Griess, wirdt Ihme dann undt wann auf der Collegij Mühle zu Mahlen erlaubet: Worzu 4to Die Kirch Nägl, Eyssen, Drath, Gips und Kohlen hierzu zu geben sich verobligiret. — 5to Hierzu wirdt der Herr Stucatur Ihme die dürfftigen Instrumenta, Besonders die Brenn-Pfannen verschaffen: die Eysserne Füss aber, und etwelche Schaffel, wirdt das Collegium hierzu geben. — Wann nun hiemit alles Beschihet, und die Arbeith ohne Mängel geliefert werde, wirdt obgemeldtem Herrn Joann Schatzel für alles undt jedes zwey Tausendt floren zu zahlen ver-

[1]) Glatz, Pfarrarchiv, B. 7. c. 2. Annuae literae Collegij Glacensis ad annum 1727: »Hujus lapidem fundamentalem die 15. Majo posuit Caput Collegij et Universitatis Leopoldinae Wratislaviensis Magnificum, praesentibus nostri et dominorum aliorum R. R. P. P.«

[2]) Glatz, Pfarrarchiv, D. 11. p. Contract. Betreffende den kunstreichen Herrn Joann Schatzel, Stocotur und Marmli wegen der Arbeit dess hiesigen Newen Altares in der Pfarrkirchen zu Glatz.



ARTUR SCHLEGLMÜNIG (WÜRZBURG) »GOLGATHA«
Zum Art. S. 233ff.

1° zwei Steinerne Statuen, Gott den Vatter in Gewölcke, sambt etlichen kleinen Engeln: Item 2. stehende Engel, sambt den Postament worauff Unser Liebe Fraw zu stehen kombt; Mehr 2. große knieende Engel über dem Haubt Gesims, undt 2. Engels Köpff, zwischen den 3. Oval fenstern; Wie dann auch 2. Sitzende Engel auf den obern Zockeln undt der Glorij, nebst annoch 2. kleinen Engeln, welche das obere Creutz repraesentieren, nach Maass und anteutung des Riesses, dess Altars, gutt, tauglich, proportionirlich, undt untadelhafft verfertigen, dann so Baldt es möglich, gewehren, undt

sprochen, und Wass Er hierauff Empfangen wirdt, soll allemal in diesem Zettel eingeschrieben werden: Zu dem Ende Seyndt zwey gleich Lauttende Contracts Instrumenta unter bederseiths eigenhändiger Unterschrifft undt gewöhnl. Insigl ausgeferttiget worden. — Glatz im Collegio Societatis Jesu den 24. April Ao. 1728.

(L. S.) Hermannus Oppersdorff Soc. Jesu Collegii p. t. Rect. mp.

(L. S.) Jochann Andoni schatzel stockodor und Mar(m)lier.«

Schatzel war offenbar bis zum Frühjahr des Jahres 1729 mit dieser Stukkateurarbeit beschäftigt. Es folgte nunmehr die Ausstattung des Hochaltares durch den Bildhauer. Am 24. April dieses Jahres schloß der Rector des Glatzer Collegiums mit Johann Adalbert Siegwitz aus Bamberg folgenden Vertrag[1]) ab: »Im Nahmen der Allerheiligsten und unzerteilten Dreyfaltigkeit. — Ist heunte dato den 24. April Ao. 1728 zwischen mir Endes unterschriebenen undt dem Herrn Joann Adalbert de Siegwitz Bildthawern und Wohnhafft in Bresslaw, zu aufferbawung dess hohen Altars in allhiesiger Stadt-Pfarr-Kirchen zu Glatz nachfolgender Contract, wegen seiner Bildthawer Arbeith, auffrichtig Behandelt undt Beschlossen worden: Dass selbter nemblichen auffzusetzen schuldig seyn solle: Worzu Ihme dann Gips, Kohlen, undt dass Eyssen hierzu, wie auch einige Handt Langer zu Beyhilff, und Aufsetzen der Statuen zu geben versprochen worden. — 2do Wann nun diese obgemeldte Statuen richtig undt ohne Mangel gewehrt werden seyn, hat obgemeldter Herr Joann Adalbert de Siegwitz darfür nach und nach an Baaren Geldt zu empfangen Ein Tausendt Gulden, und wass Er Bekombt solle allemahl in diesen Contract Zettel eingeschrieben werden: Zu diesem Ende seyndt 2. gleich Lauttende Instrumenta aussgeferttiget undt Beederseits eigenhändig unterschrieben, undt Besiegelt worden. So geschehen zu Glatz im Collegio Soc: Jesu den 24. April 1728. Hermannus Oppersdorff Soc: Jesu Collegij p. t. Rector. (L. S.)

Johann Albrecht Sigwitz Bildhawer. (L. S.)« —.

Die Bildhauerarbeit war offenbar im Sommer 1729 fertig gestellt. Denn nunmehr wurde die Staffierung des Hochaltares vorgenommen, wie aus folgendem Vertrage[2]) hervorgeht: »Im Nahmen der aller heyl: Dreyfaltigkeit Amen. — Ist heunte unten gesetzten dato, zwischen Mir Endes Benandten, undt dem kunstreichen H. Johann Caspar Wielcke Burgerl: Kunst-Mahlern undt goldt Staffirer in Breslaw zu auss Ziehrung des hohen altars in allhiesiger Pfarr-Kirchen zu Glatz,

---

[1]) Glatz, Pfarrarchiv, D. 11. p. Contractus cum 3 Artificibus intus de majori Ara Mariana paranda.

[2]) Ebenda.



ALTARWERK VON CHRISTOPH TAUSCH IN DER PFARRKIRCHE ZU GLATZ
Text S 252—256

nach folgender Contract, wegen seiner goldt Staffirung, auffrichtig abgeredet, Behandelt undt Beschlossen worden, undt zwar nach angebung des Ehrwürdigen H. Christophoro Tausch S. J. welche verfertigte Kunstarbeit Er Charissimus Tausch visitiren, Besichtigen undt über nehmen wirdt; Sollte dann nun etwas angedungener seyn aussen geblieben, So wird der H. Wilcke solches Schuldig zu Machen undt Nach zu Machen haben; Wann dann nach übernehmung Ermelter Kunstarbeith

alles kunstgemäss Sich Beffünden wird, als verspreche Ihme im Nahmen allhiesiger Kirchen vor geldt-nöthige Materialien zu zahlen zwey Tausendt gulden rein: Welches hiermit gegenwärttiges zeuget, So geschehen zu glatz im Collegio S. J. Den 5. Junij Ao 1729.
(L. S.) Hermannus Oppersdorff Soc: Jesu Collegij p. t. Rector.
(L. S.) Joannes Casparus Wilcke mahler undt staffirer.« —

Diese Malerarbeit war am 2. November des Jahres 1729 beendet. Jener Vertrag bestätigt einmal, daß Christoph Tausch, der in dem Contract mit dem Glatzer Maurermeister Adam Francke erwähnte »Baw-Director« war, von dem das Modell für den Hochaltar herrührte. Er kündet überdies von der Machtbefugnis des Oberbauinspektors der böhmischen Jesuiten-Ordensprovinz, alle ihm unterstehenden einschlägigen Kunstarbeiten zu »visitiren«, besichtigen und übernehmen.«

In der Komposition des Glatzer Hochaltares ging Tausch, abgesehen von der noch an die charakteristische Formensprache seines Lehrers Andrea del Pozzo erinnernden Einzeldurchbildung einen eigenen, bahnbrechenden Weg. Er gab hier das bekannte, von Pozzo geschaffene, noch verhältnismäßig akademisch anmutende Vorbild des Hochaltares in der Wiener Universitätskirche[1]) auf und setzte an die Stelle seines durch architektonisch-geschlossene Massenanordnung ausgezeichneten Typus einen neuen, gleichsam malerisch aufgelösten, welcher der Zauberwirkung der von zwei Seiten ungehemmt hereinströmenden Lichtfülle Rechnung trägt und ihr hauptsächlich seine berückend-prachtvolle Wirkung verdankt. Der Altar baut sich, in die Apside des ursprünglich gotischen Gotteshauses sich einschmiegend, auf halbkreisförmigem Grundriß auf. Zu beiden Seiten, vor den entsprechenden Wandpilastern, je eine edel proportionierte korinthische Säule auf hohem, reich ornamentiertem Postamente. An sie schließt sich ein halbrunder Sockelunterbau an, auf dem, im Abstande der beträchtlich erweiterten Apsiden-Fensteröffnungen, zwei mit großen Volutenkragsteinen bekrönte und etwas schräg gestellte Pilaster das auf den beiden Flankensäulen lagernde, den halbkreisförmigen Grundriß wiederholende Gebälk, mit gebauchtem Fries und Kranzgesims, unterfangen. Zwischen diesen beiden also von Fenstern durchbrochenen Seitenteilen des Altares tritt ein aus zwei korinthischen Säulen mit entsprechend verkröpften Bekrönungen bestehendes Mittelrisalit weit vor. Ihm ist ein von Pfeilern mit unteren Volutenanläufen getragener malerischer Baldachin vorgelagert, unter dem die wundertätige, mittelalterliche Madonnenstatue des seligen Arnestus[2]) steht. Die äußeren Eckstützen des Altares, vor denen die ekstatisch bewegten Statuen des heiligen Johannes des Täufers und des heiligen Joseph auf monumentalen Kragsteinen ihren Platz gefunden haben, werden oben nochmals durch anbetende Cherubim betont, die auf dem Kranzgesims vor einer ebenfalls halbkreisrunden Attika knien. Ihre mittleren, dreiteiligen Gliederungspfeilerchen sind mit geflügelten Engelköpfchen dekoriert. Unmittelbar über dieser also trefflich markierten Mittelachse des Altares erhebt sich der mit einem die Krönung Mariens durch die heilige Dreifaltigkeit darstellenden Steinrelief geschmückte Ziergiebel. Auf seinem korbbogenartig abgeschlossenen und in eingerollten Voluten auslaufenden First sitzen zwei anmutig bewegte Engelputten, die ein goldenes Kreuz aufrecht halten. Gestützt wird der Giebelaufbau von langgezogenen, steigenden Volutenkragsteinen in Frontalansicht, denen sich ähnliche, aber fallende, in Seitenansicht gestellte, anschmiegen. Auch in dieser Höhe flutet das Licht, auf den spiegelnden Flächen der Stuccolustro-Inkrustation und der reichen Vergoldung glitzernde, gleißende Reflexe erzeugend, in vollen Strömen in den stimmungsvollen Raum herein. Die beiden vor dem Hochaltar gelegenen, mit großen Gemälden geschmückten Wandfelder des Presbyteriums sind mit zwei äußeren kannelierten Pilastern der korinthischen Ordnung dekoriert, die, ganz nach der Art des Andrea del Pozzo, von massigen Volutenkragsteinen getragen werden.

[1]) Vgl. B. Patzak, Andrea del Pozzos Umbau der Wiener Universitätskirche, Zeitschrift f. christl. Kunst, 1916, S. 23.

[2]) Vgl. B. Patzak, Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der mittelalterlichen Holz- und Steinplastik in Schlesien. Zeitschrift f. christl. Kunst, 1916, S. 43.

DAS KRIEGER-GRABMAL AUF DEM EHRENFRIEDHOF ZU DOUAI

(Abb. S. 257)

Hervorgegangen aus einem Feldwettbewerb innerhalb der 6. Armee erstand es mitten zwischen den Gräbern der zu Douai ruhenden gefallenen Deutschen, Franzosen und Engländer. Gemeinsam also zur Ehre für die Opfer dreier Völker, die wider einander im Kampf lagen, deren Helden aber im Tod

vereint wurden. Dementsprechend, und im Hinblick auf das gewaltige Völkerringen, baut sich das Denkmal unter Bezwingung der verzwickten Situation, mächtig auf, 6½ m hoch, massig und doch gegliedert, unkonventionell aber mit fester Umrißlinie: In bayerischen Muschelkalkstein auf einem Rasenrondell, der dreieckige Unterbau in zwei kräftigen Stufen. Darüber drängen und stemmen drei trutzige Strebepfeiler feindlich gegeneinander. Jeder dieser Steinkämpfer ist durch ein Rotmarmor-Wappenrelief kenntlich als Vertreter seines Landes: Deutschland, Frankreich, England; weist außerdem noch die Jahreszahlen des Völkerringens auf und endigt nach oben je in ein aus dem Stein in kräftiger Schattenwirkung abstehendes, altchristliches Kreuz, das an die Form des »Eisernen Kreuzes« erinnert und zugleich als Totenzeichen das Ende der Ringer andeutet, die erst im Tod einig wurden, obwohl schon ein einigender, aber eben doch trennender Gedanke sie beseelte: der Kampf fürs Vaterland. Zum Ausdruck dessen zeigt das Denkmal hier oben, wo die Pfeiler zusammenwachsen im sechseckig prismatischen Kern, der über sphärische Zwickel in die krönende und vollendende Kuppel sich umsetzt, dreifach gleicherweise das alte »Pro patria«. In den zwischen den Pfeilern einspringenden Ecken aber hängen an Rotmarmorkonsolen drei große Ehrenkränze, die aufruhen auf Sockelbänken, deren jede eine kurze Inschrift trägt:

»Den gefallenen Kameraden zur Ehre«,
»À la Mémoire des braves Camarades« und
»In Memory of Brave Comrades«.

Dabei schaut jede Inschrift nach den Gräbern der Toten ihres Volkes, ernst und einfach wie das ganze Denkmal, das überrauscht von alten Pappelriesen steht und zwischen ihnen hindurch gleich in die Augen fällt, wenn man den Douaiser Zivilfriedhof, an den sich der Kriegerfriedhof rückwärtig anschließt, durch das Hauptportal betritt.

Merkwürdig ist, daß das Denkmal hier entstand genau 100 Jahre, nachdem der ganze Friedhof angelegt wurde; denn eine Inschrift bezeugt, daß er geweiht wurde am 21. Mai 1817.



DAS KRIEGERGRABMAL AUF DEM EHRENFRIEDHOF IN DOUAI
Entwurf von Reg.-Baumeister Arch. Dr. Theodor Dombart (im Felde)
Text S. 256 und nebenan

DAS ALTE VESPERBILD DER FRAUENKIRCHE IN DER PELLENZ

Von P. ADALBERT SCHIPPERS, O. S. B.
(Vgl. Abb. S. 258—260.)

Zwischen den Städten Andernach und Mayen, den Ufern des Laacher Sees und der Nette erstreckt sich die ehemalige, vierzehn Ortschaften umfassende Gerichtsherrlichkeit, die nach den rheinischen Pfalzgrafen noch heute den Namen Pellenz führt. Im Mittelpunkte dieses fruchtbaren Landstriches erhebt sich die vom Dufte der Legende über die ergreifenden Schicksale der Pfalzgräfin Genoveva umwobene Frauenkirche. Die zwölf Urkunden, die sich von 1325 bis 1550 mit ihren Rechten und Privilegien befassen, nennen sie »capella beatae Mariae Virginis«. Im Überweisungsbrief an den Priester Jakob von Mendig vom Jahre 1487 heißt sie »capella libera«. Das dürfte sie auch seit der Neugründung im 12. Jahrhundert gewesen sein.

Im 17. Jahrhundert übernahmen die Laacher Mönche, mangels anderer Seelsorger, zweimal, 1605—1624 und 1650—1662, die Verwaltung des kleinen Marienheiligtums. Bei dieser Gelegenheit ließ Abt Johann Ahr von Kettig (1597—1613) das Marienbild der Frauenkirche in die Laacher Propsteikapelle zu Ebernach an der Mosel und das Ebernacher Bild nach der Frauenkirche bringen. Aus welchem Grunde dies geschah, ist unbekannt. So berichtet das vor 1702 abgeschlossene Ebernacher Salbuch, das auf den ersten sechs

Blättern die Geschichte der Laacher Propstei von der Gründung, 1138, bis zum Jahre 1638 an der Hand der einschlägigen Urkunden darlegt[1]). Die Stelle, welche Blatt 6 den Wechsel der Marienbilder berichtet, lautet: Statua Deiparae Virginis quae in Evernaes religiose colitur, olim in sacello vulgo dicto Frawenkirchen, et ea quae in dicto oratorio Frawenkirchen veneranda est, quondam in Evernaco stetit. Permutatio illa a reverendissimo viro D. Ioanne Arraeo a Kettig abbate lacensi facta est, quo consilio incertum habetur. Die Art der vertauschten Marienbilder lassen diese Worte zwar nicht erkennen. Andere als die von beiden Orten bekannten Vesperbilder dürften aber kaum in Frage kommen.

Im Juli des Jahres 1916 gelang es mir, das alte Vesperbild der Frauenkirche in Ebernach wieder aufzufinden. Infolge der starken Verheerungen, die der Holzwurm angerichtet hatte, wurde es allem Anschein nach im Jahre 1904 ehrfurchtsvoll auf dem Friedhofe bestattet. Als es nach zwölf Jahren wieder aus dem Grabe auferstand, befand sich das Bild in einem jämmerlichen Zustande. Das Holz war so morsch, daß man es fast überall mit dem Finger eindrücken konnte. Nur die obere Hälfte der Mutter Gottes besaß noch einige Festigkeit. Dazu fehlte der rechte Arm Christi ganz. Vom linken Arm und vom rechten Bein waren noch einige schlecht erhaltene Überreste vorhanden. Auch das rechte Bein hatte sich losgelöst und manchen Schaden gelitten. Was alle vorhandenen Teile nach sorgfältiger Zusammenstellung vom ursprünglichen Werke noch wiedergeben, das zeigt nebenstehende Abbildung. Die Restauration führte P. J. Worms in Köln vortrefflich durch. In aller Ehrfurcht (Abb. S. 259).

Das Aprilheft 1916 dieser Monatsschrift brachte die Abbildung und Würdigung von drei rheinischen Vesperbildern, die heute im Dommuseum zu Fritzlar, im Provinzialmuseum zu Bonn und im Dom zu Wetzlar aufbewahrt werden. Die Einführung der alten Pietà aus der Pellenzer Frauenkirche bei den Freunden der Kunstwissenschaft dürfte daher wohl kaum irgendwo mehr willkommen sein als an dieser Stelle.

Die Bonner und Fritzlarer Gruppe gehen in der Schilderung der überstandenen Marter »des Schmerzensmannes« am Holze der Schmach und des seelendurchbohrenden Mitleidens der Schmerzensmutter so weit, daß alle verfügbaren äußeren Ausdrucksmittel erschöpft werden. Den Meistern schwebte wohl das Prophetenwort des 21. Psalmes vor: Ein Wurm bin ich und kein Mensch. Werke von so starkem Realismus werden stets seltene Ausnahmen bleiben müssen. Dieselbe Schule ging denn auch in der Wetzlarer Pietà einen merklichen Schritt vom Äußeren zurück zur Verinnerlichung und Verklärung. Sie versucht es nur, uns auch davon etwas ahnen zu lassen, in welcher Seelenverfassung Jesus und Maria die Sturmflut ihrer Leiden überstanden haben. Da er öffnen sich überwältigende Gegensätze. Erhabene Seelenstärke im bittersten Weh, felsenfeste Siegesgewißheit im Sterben, göttliche, verklärte Ruhe im Tode! So betrachtet wird das Bild des Dulders von Golgatha auf dem Schoße seiner jungfräulichen Mutter zum schwierigsten aber auch gehaltvollsten künstler-



VESPERBILD DER FRAUENKIRCHE IN DER PELLENZ VOR DER RESTAURIERUNG. — *Text oben*

[1]) Fundatio sive donatio bonorum praepositurae Evernacensis, Handschr. Nr. 73, des Königl. Staatsarchivs zu Koblenz.



VESPERBILD DER FRAUENKIRCHE IN DER PELLENZ NACH DER RESTAURIERUNG

Vgl. Abb. S. 258. — Text S. 258 und nebenan

schen Vorwurf, der den begabtesten Meister zu den höchsten Leistungen anzuspornen vermag. Wer »die Stärke in der Schwachheit« darstellen soll, wird von selber auf den goldenen Mittelweg eines künstlerisch vertieften, gemäßigten Realismus gedrängt. Unter den alten rheinischen Vesperbildern scheint mir die Pietà der Frauenkirche die hohe Aufgabe des Idealrealismus am glücklichsten gelöst zu haben.

Die Gruppe, aus Nußbaumholz, ist 85 cm hoch. Maria sitzt auf einem Felsenhügel. Eine zarte Jungfrau, deren angeborener Adel uns aus den Gesichtszügen, der feingebildeten Hand, dem schlanken Körperbau entgegenleuchtet. Unser Meister ist noch ein entschiedener Vertreter des höfisch-ritterlichen Stiles. Noch nichts von den breiten, kräftigen Formen des neuen bürgerlichen Kunstideals. Der Blick der jungfräulichen Mutter ist auf die im Tode erstarrten Züge ihres Sohnes gerichtet. Im Antlitze malt sich in scharfen Furchen ein herzzerreißender Kummer, der um so mehr ergreift, je stärker er mit dem zarten Wesen der Jungfrau kontrastiert. Die strenge Einfachheit der Gewandung paßt sich vortrefflich dem trauervollen Gepräge des ganzen Bildes an. Maria trägt ein dicht anschließendes, rotes Untergewand mit engen Ärmeln. Der weite blaue Mantel ruht auf dem Scheitel und umrahmt mit dem herabwallenden Haar tief und wirkungsvoll das Antlitz. Ohne den Umriß des Nackens und der Schulter zu verbergen, fällt das Obergewand herab und wird unter den Armen über den Schoß gelegt. Um das sichere Ruhen des hl. Leichnams zu veranschaulichen, steht das rechte Bein höher als das linke. Diese Stellung bringt in die ganze vordere Gewandung eine lebensvolle Bewegung. In einfachen senkrechten Falten fließen Untergewand und Mantel über die Füße zum Boden hinunter, wobei sich mit dem herabfallenden Lendentuch des Heilandes eine dreifache wagerechte Teilung ergibt.

Selten gelingt es, meines Wissens, den alten Meistern im Vesperbild, dem Leichnam

des Heilandes ein bedeutendes künstlerisches Gepräge aufzudrücken. Vielfach liegt er nicht nur seelenlos, sondern auch geistlos, da. Das Können erschöpft sich meistens in der teilnahmsvollen Darstellung der Schmerzensmutter. Das ist leicht begreiflich. Gehört schon eine nicht gewöhnliche Begabung dazu, den lebenden Menschen lebensvoll in der bildenden Kunst wiederzugeben, wie weit schwieriger ist es dann, dem entseelten Leib den künstlerischen Geist einzuhauchen. Diese hohe Aufgabe hat der Meister unserer Gruppe mit überraschender Gewandheit gelöst.

Der Leichnam des Heilandes mit seinen ausgedörrten Gliedmaßen stellt dem Beschauer die gewaltige Gluthitze der überstandenen Leiden des Kreuzestodes plastisch vor Augen. »Alle meine Gebeine können sie aufzählen.«

Ein Bild des Jammers, das die christliche Seele heilsam erschüttert im Gedanken an das Wort des Apostelfürsten: »Unsere Sünden trug er an seinem Leibe auf das Holz.« Und dennoch, trotz der schonungslosen Vorführung des blutleeren, ausgepreßten Fronleichnams hat seine Gestalt nichts Abstoßendes. Das bewirkt vor allem das Antlitz, bei dessen Ausführung der Meister seine ganze Liebe und Leistungsfähigkeit aufgeboten hat.

Er wollte, so scheint es, die ersten Augenblicke nach dem Hinscheiden des Erlösers festhalten. Das hl. Haupt ist in die ausgerenkten Schultern eingesunken und hat sich auf die rechte Seite gelegt mit einer kleinen Neigung nach vorne. Dieser feine, der Wirklichkeit abgelauschte Zug, der das Antlitz zugleich dem Beschauer bedeutungsvoll zuwendet, verleiht dem hl. Leichnam etwas ungemein Lebensvolles. Unwillkürlich stellt sich der Gedanke ein, soeben ist der Heiland verschieden.

Dieselbe liebevolle Aufmerksamkeit in der naturgetreuen Wiedergabe der einzelnen Gesichtszüge. Selbst nach dem Hinscheiden spiegeln sie die Seele Christi wieder: göttliche Ruhe, unerschütterliche Zuversicht, Liebe, Güte, Versöhnung. Dieser erhabene Ausdruck entspricht in sinnvoller Weise der Lehre der Kirche, der gemäß die Gottheit nach dem Tode mit dem Fronleichnam vereinigt blieb. Wirkungsvoll wird das Antlitz von dem in wellenförmigen Strähnen herabfallenden Haupthaare umrahmt. Die Schwierigkeit, den Körper eines Mannes auf dem Schoße der Mutter glaubhaft darzustellen, hat unser Meister nicht dadurch umgangen, daß er die Gestalt des Erlösers verkleinerte, wie es die Fachgenossen seiner Zeit oft taten. Vielmehr zeigt der Heiland dieselben schlanken Verhältnisse, wie Maria sie aufweist. Die Folge davon ist, daß der Oberkörper Christi stark zur Seite herausragt, wodurch das Gleichgewicht in der Gruppe verloren geht. Die sonstigen Vorzüge des Werkes gleichen diesen Mangel aber so gut aus, daß er, besonders bei einer geschickten Aufstellung, keine erhebliche Störung mehr verursacht.

Lehrreich ist ein Vergleich unserer Gruppe mit der schönen Pietà in der Karmeliterkirche zu Boppard aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts (Abb. S. 261). Sie gehört einer ganz idealen Richtung an. Auch hier hat der Meister sein ganzes bildnerisches Gestaltungsvermögen auf Maria vereinigt. Sie erscheint als eine vornehme Matrone, umflutet von reicher Gewandung, die dem Künstler Gelegenheit bietet, seine Meisterschaft im Faltenwurf an den Tag zu legen. Der Anblick des Fronleichnams vermag die aristokratische Gemessenheit und Ruhe der Gottesmutter im Antlitze kaum merklich zu trüben. Nur die linke Hand erhebt sie wie zum Trocknen der Tränen und ein leises Zurückwiegen des Oberkörpers verrät die Überraschung und das Staunen ihres Innern. Diese doppelte Bewegung bringt in die Gruppe zwischen dem Oberkörper des Heilandes und Mariens ein wohltuendes, schönes Gleichgewicht, das durch den rechten Arm der letzteren verbunden und in der Schwebe gehalten wird. Der Rosenfries am Sockel spinnt einen Verwandtschaftszug zu den drei erstgenannten Vesperbildern hinüber.

Alles in allem ist die Bopparder Pietà ein durch den abgeklärten Wohllaut seiner Formen hervorragendes Werk. Als dritte Gruppe, die den beschriebenen Vesperbildern sowohl stilistisch als künstlerisch sehr nahesteht, muß die ausdrucksvolle Pietà der Cisterzienserabtei Marienstatt im Westerwalde angeführt werden. Die Anfertigung derselben zwischen 1430—1450 gibt sich in der bewegten Haltung der Schmerzensmutter und den etwas unruhigen Falten der Gewandung deutlich zu erkennen[1]).

Von den drei vorgeführten Vesperbildern verdient die Gruppe der Frauenkirche meines Erachtens den Vorzug. Sie vereinigt mit hohen formalen Eigenschaften eine ausgesprochene pathetische Stimmung, die uns das ergreifende Geheimnis der Schmerzens-

[1]) Siehe die Abbildung bei P. Gilbert Wellstein, Marienstatt, 1907, S. 49.



PIETÀ IN DER KARMELITENKIRCHE ZU BOPPARD
Anfang des 15. Jahrh. — Text S. 260

neter Weise die idealen und realistischen Ausdrucksmittel beherrscht. Erinnern wir uns jedoch daran, mit welcher erstaunlichen Naturwahrheit das aus dem Jahre 1372 stammende Grabmal Gottfrieds von Arnsberg im Kölner Dom das Totenantlitz wiedergibt, so dürfen wir dieselbe Leistung dem Schöpfer unseres Bildes auch um diese Zeit zutrauen[1]).

Die Volksdichtung und das Vesperbild der Frauenkirche gehören somit nahe zusammen. Sie sind der Ausdruck eines tief in der germanischen Volksseele wurzelnden Ideals. Beide feiern die zarteste und hingebendste Treue, die in den schwersten Prüfungen unbeugsam standhält; die Dichtung, eine schöne Sage, das Vesperbild, göttlich erhabene Heilsgeschichte.

mutter als etwas Erlebtes und Empfundenes vorführt. Ob nicht die rührende Sage von der Pfalzgräfin Genoveva und ihrem Schmerzensreich im stillen einen anregenden Einfluß auf den Künstler ausgeübt hat?

Die Frauenkirche, wofür sein Werk bestimmt war, erhebt sich an der Stelle, wo Genoveva mit ihrem Kinde von Pfalzgraf Siegfried, ihrem Gemahl, auf der Jagd aufgefunden worden sein soll. Zum Danke für den wunderbaren Schutz, den Maria ihr gegen die wilden Tiere des Waldes gewährt, habe die Pfalzgräfin beteuert, nicht eher den Platz zu verlassen, bis derselbe der Gottesmutter geweiht und eingesegnet sei.

Als die liebliche Dichtung sich mehr und mehr in den rheinischen Gauen die Herzen des Volkes eroberte, seitdem ein Ablaßbrief aus dem Jahre 1325 viele Wallfahrer zur Kapelle hinzog, da erhielt auch der Meister unseres Vesperbildes den Auftrag zu seinem Werke. Die Datierung wird zwar dadurch erschwert, daß der Künstler in so ausgezeich-

EINE NEUERWERBUNG DER MÜNCHENER STAATSBIBLIOTHEK

Die Münchener K. Hof- und Staatsbibliothek hat das Glück gehabt, eine frühmittelalterliche Prachthandschrift ersten Wertes zu erwerben. Es ist ein Evangeliarium von vorzüglichster Erhaltung. Auf 167 Pergamentblättern enthält der Kodex außer dem trefflich klar geschriebenen Texte der vier Evangelien vorn die üblichen Kanonestafeln, am Schlusse ein Breviarium per circulum anni. Die Kanontafeln weisen keinen besonderen Schmuck auf. Vor jedem Evangelium zeigt eine ganzseitige Miniatur die Gestalt des betreffenden Evangelisten. Der Text jedes Evangeliums beginnt mit einem in Farbe ausgeführten Prachtbuchstaben. Der Stil der Malereien beweist, daß sich diese Handschrift jenen in der Münchener Bibliothek bereits vorhandenen 10 Codices anschließt, die im 11. oder 12. Jahrhundert in südbayerischen Klöstern, am wahrscheinlichsten in Tegernsee entstanden sind. Zwei gleichlautende, mit Tinte geschriebene Eintragungen besagen, daß

[1]) Vgl. Lübbecke, Die gotische Kölner Plastik, Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 133, Taf. 26, Straßburg, Heitz, 1910.



EHRENGESCHENK DES OFFIZIERKORPS DES 10. BAYER. INFANTERIE-REGIMENTS AN S. M. KÖNIG LUDWIG III. VON BAYERN
Vgl. Abb. S. 263

der Kodex im Jahre 1652 dem Kloster St. Georgenberg (bei Schwaz im unteren Inntale) gehört habe. Höchst wahrscheinlich mit Recht vermutet Herr Oberbibliothekar Dr. Leidinger, daß das schon seit der Gründung des Klosters 1138 der Fall gewesen sei. Von den vier großen Miniaturen ist eine — St. Markus — nicht ursprünglich. Die Geschicklichkeit, mit der die Malerei angefertigt ist, deren Stilgleichheit mit den anderen drei Blättern, zeigt, daß sie die Kopie des ursprünglichen Blattes sein muß. Diese kann nur in sehr alter oder sehr neuer Zeit angefertigt sein. Der Umstand, daß die Farbe nicht wie bei den andern dreien durch das Pergament hindurchgewachsen ist, deutet für mich auf neue Entstehung. Für sicher halte ich aber, daß die Kopie das Aussehen des Originals getreu wiedergibt. Die Zeichnung der Miniaturen ist scharf und fein. Charakteristisch für die südbayerische Schule ist die große Farbenfreudigkeit; sie weiß sich auch an solchen Teilen nicht genug zu tun, die, wie Sessel, Schreibpulte, Architekturen u. dgl. der Vielfarbigkeit nicht bedürfen. Die Charakterisierung der vier Evangelisten ist wohl gelungen; sie sind bei aller Strenge der Stilisierung doch voll Lebendigkeit und Naturwahrheit. St. Johannes ist als Greis, die übrigen sind als im jüngeren Mannesalter stehend aufgefaßt. Die Haltung ist frontal, bei Johannes Profil. — Von großer Schönheit ist der Einband. Er besteht aus zwei Holzdeckeln. Der rückwärtige ist mit rotem Samt überzogen und mit vier breiten vergoldeten Kupferknöpfen besetzt. Der vordere Deckel ist mit fein ziseliertem vergoldetem Kupfer überzogen. Um die Ränder herum bildet es ein Viereck, in diesem ein Kreuz, so daß vier innere Flächen entstehen. Diese letzteren sind im 15. Jahrhundert mit Silberblech ausgefüllt, das mit kleinen gepreßten gotischen Lilien ganz übersäet ist. Der Kupferbeschlag ist mit 54 kleinen ovalen Halbedelsteinen geschmückt. Im Mittelpunkte des Kreuzes und auf den erwähnten vier Flächen erheben sich Medaillons mit rheinischer Grubenschmelzarbeit: in der Mitte Christus in der Mandorla thronend; in den anderen vier kreisrunden Medaillons die Halbfigur je eines Engels. Der Schmelz zeigt blaue Farbe von verschiedener Tönung, auch Grün kommt vor. Die mit dem Stichel gearbeiteten Faltenlinien der Gewänder sind rot nielliert. Die Zeichnung der Figuren scheint etwas altertümlicher, als das Jahr 1138 rechtfertigen möchte. — Sehr bemerkenswert ist die Schließe des Buches. Sie bildet eine Platte von etwa 4 cm Breite und 6 cm Höhe. Innerhalb dunkelblauen Grubenschmelzes zeigt sie die Figur eines waffenlosen Mannes, der von einem Löwen angefallen wird und diesem vergebens zu entfliehen trachtet. Die Arbeit ist viel feiner als die der Medaillons. Die Darstellung, wie der Stil der eleganten, schlanken Formen weist für meine Überzeugung unzweideutig darauf hin, daß die Schließe, deren bildliche Szene auf einem in der arabisch-sizilianischen Kunst häufigen Motive beruht, annähernd um ein Jahrhundert jünger ist als die Arbeiten am Deckel. Doering

DIE VERKLÄRUNG CHRISTI VON TIZIAN

Von Professor A. MÜLLER-Köln

(Vgl. Abb. S. 264)

Die Assunta Tizians[1]) fordert zum Vergleiche mit der Verklärung Christi von demselben Meister auf. Das Bild befindet sich auf dem Hochaltare der Kirche San Salvatore zu Venedig; leider hat es dort eine schlechte Beleuchtung. Christus steht auf der Spitze des Tabor, aber er berührt die Erde nur mit einem Fuße. Seine ganze Gestalt ist, wie es der Bericht der Bibel erfordert, durchaus licht gehalten. Er ist nicht, wie dies bei der Assunta der Fall ist, eine irdische Erscheinung von dunkler Farbe, die in das überirdische Lichtreich erhoben ist; er ist selber ganz hell und ist umgeben von einer blendenden Fülle weißen Lichtes. Aber es ist sein Licht, es geht von ihm aus. Darum staunt er auch nicht wie Maria, da sie dem von Gott ausgehenden Lichte entgegenfährt. Sein Blick ist zwar nach oben zu »Gott, dem Vater alles Lichtes« erhoben, aber in Blick und Gebärde zeigt er sich als Herrscher des übernatürlichen Reiches. Die Auffassung der Verklärung, des Hinaufgerücktseins in eine höhere Sphäre ist also bei den beiden Bildern wesentlich verschieden, und das mit Recht. Maria ist Mensch; da sie nun in die Nähe Gottes, in das Reich seiner Herrlichkeit versetzt wird, muß sich ihrer ein seliges Staunen über die ihrer Natur fremde, aber sie beglückende Seligkeit bemächtigen. Auch Christus ist Mensch. Auf unserem Bilde berührt er mit einem Fuße die Erde und weist mit der einen Hand auf sie hin, als das Reich, dem auch er angehört. Aber er ist auch Gott. Daher ist ihm die Erhebung zum göttlichen Lichte nicht fremd, sondern natürlich. Das Licht bricht aus ihm selbst hervor. Daher erhebt er die andere Hand mit einer freien Geste nach oben, als wollte er sagen: Ich spende diese Herrlichkeit, sie ist mein Eigentum. Darum bekundet er in seinem Blicke auch die Zuversicht und das Selbstbewußtsein eines Herrschers. Auch in der Art, wie die beiden Gestalten emporschweben, kommt derselbe Gedanke zum Ausdruck. Christus erhebt sich aus eigner Kraft in das Reich des Lichtes, dessen Ursprung und Herr er ist; dagegen wird Maria durch



HEINRICH WADERE STURMSOLDAT

Figur Silber, Sockel Edelfels. Ausführung von Fritz Schmidt

Vgl. Abb. S. 262

Gottes Boten, die Engel, emporgetragen in die Nähe Gottes, in dessen Licht sie als Selige zu schauen vermag.

Auch bei der Darstellung des verklärten Christus vermögen nur die Seligen, Moses und Elias, den lichtumflossenen Christus anzuschauen. Die Apostel sind zu Boden gesunken und halten die Hände abwehrend und schützend vorgestreckt; nur der jungfräuliche Mystiker Johannes vermag es, anbetend emporzuschauen. Die Herrlichkeit Christi ist eben eine göttliche, ihm eigentümliche; die seiner Mutter ist eine von Gott einem Menschen, wenn auch der bevorzugten Mutter

[1]) Vgl. den Aufsatz in Jahrg. VII, S. 209 und im VIII. Jahrg. des »Pionier«, S. 1 ff.



TIZIAN VERKLÄRUNG AUF TABOR

Um 1563. — In der Salvatorkirche zu Venedig. — Text S 263 und unten

des Herrn verliehene und daher auch den Aposteln und den übrigen Menschen erreichbare. Darum dürfen auf dem einen Bilde die Apostel Hände und Augen sehnsüchtig zu der Herrlichkeit Marias erheben, auf dem andern dagegen sind sie von der Herrlichkeit Gottes niedergeschmettert; nur der reine Johannes darf sie zwar staunend betrachten, aber nicht begehren.

Die Komposition ist von malerischen Gesichtspunkten beherrscht, die technische Behandlung entspricht der Spätzeit des 1576 verstorbenen Meisters. Die Gliedmaßen der die Senkrechte betonenden Gestalt Christi vollführen lebhafte Gegenbewegungen, sie bildet aber dennoch einen festen Ruhepunkt, um den sich die Propheten und Jünger wie im Kreise in breit angelegten Massen gruppieren. So ist das ungünstige Bildformat, ein sich dem Quadrat näherndes Rechteck, wirksam gebändigt und aus der Not Gewinn gezogen.

DER PIONIER

Monatsblätter für christliche Kunst, praktische Kunstfragen und kirchliches Kunsthandwerk, Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, Redaktion S. Staudhamer (Preis des Jahrgangs M. 3). Der »Pionier« hat das gleiche Format wie »Die christliche Kunst«, unterscheidet sich von ihr jedoch vollständig im textlichen und bildlichen Inhalt, weshalb er gerne zugleich mit der Christlichen Kunst gehalten wird.

Aus dem Inhalt der Nummern 1—8 des laufenden (IX.) Jahrgangs führen wir an: Aus der Werkstätte des Goldschmieds. — Der sog. Sturmiusstab im Dom zu Fulda. — Religiöse Inschriften. — Tabernakel von Ignaz Günther. — Ostung der Kirchen. — Aus der Klagenliste der Künstler. — Wo erhalte ich Auskunft in Kunstangelegenheiten? — Neue Entwürfe für Erinnerungs- und Grabmale. — Zur Geschichte des Weihnachtsbaumes. — Feuchtigkeit des Kircheninnern. — Über die Ursprünge der Glasmalerei. — Erwerbet Originalwerke. — Die Freisinger Domkrippe. — Stephan Lochners Madonna in der Rosenlaube. — Kunstwerk und Temperament. — Das Diözesanmuseum zu Breslau. — Der Kriegerfriedhof zu Kolmar i. Elsaß. — Eine symbolische Jagddarstellung. — Architektur und Kirchendisziplin. — Wie sollen Kirchengeräte behandelt werden? — Zahlreiche Mitteilungen. 56 Abbildungen.

MALER ANTON EDER †

Unter den Opfern, welche der Krieg in der Reihe der zu freudigen Hoffnungen berechtigenden jungen Künstler sich geholt hat, befindet sich nun auch der Maler Anton Eder. Er war am 9. Juni 1890 zu Fridolfing a. d. Salzach (Oberbayern) als der jüngste Sohn des Malers Franz Eder geboren, bei dem er den ersten Unterricht genoß. Im Alter von 16 Jahren ging er nach Fulda zu seinem älteren Bruder, welcher dort bei einem Kirchenmaler in Stellung war. Nach 2 Jahren trat er in die Münchener Kunstgewerbeschule ein und dann besuchte er 4 Jahre die Akademie als Schüler der Professoren Gabriel von Hackl und Martin von Feuerstein. Zu Studienzwecken besuchte er auch die Anatomie. Er beabsichtigte, sich in Gemeinschaft mit seinem Bruder, der 1913 in Traunstein ein Häuschen gekauft hatte, der Kirchenmalerei zu widmen. Doch der Krieg brachte es anders. Sofort zur Fahne gerufen, stand Anton Eder seit 1915 im Felde; 1916 holte er sich das eiserne Kreuz. Am 23. April 1917 erlitt er den Heldentod, nachdem er kurz zuvor zum Gefreiten befördert worden. Von seinen Arbeiten ist bis jetzt wenig in die Öffentlichkeit gekommen; auf S. 214 (Mainummer) brachten wir von ihm einen Studienkopf aus dem Felde. Gott lohne ihm seine edle Absicht, sein Können und seine Kräfte der Kirche zur Verfügung zu stellen.

M. Grahn

WIENER KUNSTBRIEF

Frühjahrs-Ausstellung im Künstlerhaus. — Bemerkenswerte Neuerwerbungen der Kaiserlichen Gemäldegalerie. — Neuordnung der Staatsgalerie im Belvedere. — Auktion von Gemälden hervorragender Meister im Dorotheum

Zum ersten Male seit seiner Thronbesteigung hat der junge Kaiser soeben als Protektor der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens die traditionelle Frühjahrs-Ausstellung eröffnet. Da die Erdgeschoßräumlichkeiten des Hauses noch immer als Militärspital dienen, ist auch die gegenwärtige Ausstellung in ihrer Ausdehnung etwas beschränkt, so daß die Zahl der vorhandenen Kunstwerke zweihundert kaum erreicht.

Den Ehrenplatz in der Mitte des großen Saales nimmt gewissermaßen in memoriam Viktor Stauffers lebensgroßes Bild Kaiser Franz Josefs ein, das auch den Hauptanziehungspunkt für die Besucher der diesmaligen Ausstellung bildet. Es zeigt einen leisen Zug von Melancholie und den Ausdruck einer fast andächtig stimmenden, wunderbaren Ruhe. Wie meist, ist das Porträt sehr stark vertreten. Die Bilder von Canon, Angeli, Pochwalski (Erzherzog Stephan in Marineuniform mit einem ziemlich theatralisch anmutenden Hintergrund), Probst, Jungwirth, Hans Temple, Goltz, Scharf, Schachinger, Windhagen, Rauchinger u. a. bringen durchwegs malerisch einwandfrei und vornehm gemalte Persönlichkeiten. Von den Landschaften fällt besonders Th. Leitners »Aufsteigendes Hagelwetter« in die Augen, das prächtige Partien und in der Wolkenzusammensetzung treffliche koloristische Wirkungen zeigt. Starkes Können zeigen auch Hans Wiet mit »Prater im Herbst«, Wegerers Motiv aus Südungarn, Pooschs »Ortlerwacht«, Ferdinand Brunners »Umwölkte Landschaft«, Marie Egners »Insel Arbe«, Karl Fahringers kriegerisches Landschaftsbild aus Tolmein; Hugo Darnaufs »Schloß Neulengbach« zeigt alle Vorzüge des bewährten Meisters. Speziell aus dem Weltkrieg geholt sind Currys »Marschkompagnie« und Hans Larwins »Mors dirigens«, ein groß komponiertes, imponierendes Schützengrabenbild, dem man aber bei aller Wertschätzung des Künstlers, es stellt ein Totengerippe dar, das einem Soldaten die Schußrichtung leitet, den Vorwurf der Geschmacklosigkeit nicht ersparen kann. Von besonderer Schönheit sind diesmal die Blumenstücke. Josef Jungwirth, Kopf und Wilhelm Legler bieten prächtige Leistungen. Bei den Genrebildern ist es Joh. Nep. Geller, der malerische Biograph des alten Wien, der mit seinem Firmungstag auf dem Stephansplatz recht hübsch zu gestalten weiß, ferner Josef Floch, der in seinem »Volk« vortreffliche Stimmung gibt. Leglers »Feldpost« erfrischt durch seine Poesie, während Stephan Eggelers Ketzer vor dem geistlichen Gericht wohl durch seinen dramatischen Ausdruck und sein glänzendes Kolorit fesselt, sonst aber wenig erfreulich ist. Goltz, der feinfühlige Künstler, hat in seinen »Pflügenden Frauen«, ein Motiv, das sich jetzt schon allzuhäufig zu wiederholen pflegt, seine tüchtige Technik von neuem bewiesen. Die kirchliche und religiöse Kunst ist leider auch in der gegenwärtigen Ausstellung wieder unvertreten geblieben.

Von »graphischen« Arbeiten ist nur einiges wenige, aber durchweg Gutes zu sehen. Luigi Kasimir, Eckhardt, Heßhaimer, Saliger bieten recht anerkennenswerte Leistungen, besonders des erstgenannten Radierung »Stephansturm« ist von nahezu weihevoller Größe. Von den plastischen Arbeiten fällt Lewandowskis in Holz gestaltete »Spinnerin am Kreuz« durch ihre Innigkeit und Anmut auf, aber auch Zelezny, Windhagen, Thiede, Pyornik, Six und Meister Stephan Schwarz, die letzteren mit Medaillen und Plaketten, verdienen lebhafte Anerkennung.

Eine wertvolle Neuerwerbung hat die kaiserliche Gemäldegalerie gemacht: Ein Hauptwerk des holländischen Malers Jan Steen, wodurch die Kunst dieses hervorragenden alten Meisters, die bisher nur durch zwei Figurenbilder vertreten war, weitaus vielseitiger zur Anschauung kommt. Das Gemälde schildert die Vergnügungen des Volkes nach Feierabend vor den Toren einer Stadt und die Hauptgruppe bilden einige Landleute beim Kegelspiel. In der eigentümlichen Anordnung der Gestaltung und in der flächenhaften Ausführung des einheitlichen Gesamtbildes steht hier Steen seinem großen Vorgänger, dem Bauern-Breughel, der in der kaiserlichen Galerie geradezu glänzend vertreten ist, in nichts nach. Schon vor zwei Jahren wurde ein vorzüglich gemaltes, vom Jahre 1564 datiertes Bildnis von der Hand eines vorläufig noch unbekannten Niederländers erworben, das durch die Person des Dargestellten, des Bildhauers Guglielmus Paludanus besonderes Interesse verdient.

Eine große, nicht genug einzuschätzende Tat ist auch die nunmehr vollendete Neuordnung der k. k. österreichischen Staatsgalerie im unteren Parkteil des Belvedere. Die Staatsgalerie, die seit Beginn des Weltkrieges für das große Publikum ihre Tore geschlossen hielt, ist nunmehr wieder dem allgemeinen Besuche geöffnet. Der schaffensfreudige Direktor hat diese Pause zu einer Umgestaltung genutzt, hat die Schätze vermehrt und sie mit einem feinen Sinn für Wirkungen

nach einem System zusammengereiht. So mancherlei Veränderungen geschahen, die man im Interesse der Galerie nur begrüßen kann. So sind z. B. aus der kaiserlichen Gemäldegalerie moderne Kunstwerke ins untere Belvedere gebracht worden, die bisher ein teils verborgenes, teils ihrer Wirkung abholdes Dasein führten, die aber nun, mit dem bisherigen Besitz der Staatsgalerie vereinigt, ein abgerundetes Bild der Wiener Malerei der dreißiger und vierziger Jahre des verflossenen Jahrhunderts geben. So fanden von Waldmüller, der in der Galerie seiner Bedeutung gemäß schon hervorragend vertreten war, das frühe Selbstporträt aus dem Jahre 1828 und eine späte Landschaft aus dem Wiener Wald Aufnahme, die erwünschte Gegenstücke zu dem ergreifenden Porträt der Mutter des Künstlers und dem bekannten Vorfrühling im Wiener Wald bilden. Von Waldmüller, dessen eben erwähntes Selbstbildnis uns gleich beim Eingang grüßt, ist auch ein anmutsvolles Jugendbildnis Kaiser Franz Josefs angefügt worden, das Erzherzog Leopold Salvator leihweise überlassen hat. Zu einem anderen, allzufrüh dahingegangenen Altwiener Künstler, der in seiner zarten, überzeugenden Sprache uns anruft, sind neue Beziehungen geschaffen worden, zu Josef Danhauser. Die Überlassung von dessen »Testamentseröffnung« (1838), »Klostersuppe« (1838), »Der Prasser« (1836), von seiten der kaiserlichen Gemäldegalerie ist hocherfreulich. Diese Meisterwerke geben im Verein mit des Künstlers »Mutterliebe« ein überzeugendes Bild seiner hervorragenden Bedeutung. Aus der frühesten Jugend Karl Schindlers ist ein geradezu überraschendes Werk, die farbensprühende »Rekrutierung« vorhanden, während in seinem »Wachtposten« die Anmut entzückt, mit der er diese alltägliche Szene wiedergibt. Von Fendi bestrickt eine sonnenbestrahlte Lauscherin, die dem Künstler einen Hauch von Modernität verleiht, doch ist dessen »Feldmesse« (abgehalten zur Feier der Wiedergenesung Kaiser Franz I.) wohl als seine bedeutendste Leistung zu bezeichnen. Sein »Taufgang«, der sich mehr der Malart der »Lauscherin« nähert, zeigt uns Fendi wieder auf dem Gebiet des bürgerlichen Genre, das ihm auch mehr als die Historie zu liegen scheint. Von Amerling gibt es ein sehr fein ausgeführtes Porträt des Malers Alconière, das erst vor kurzem erworben wurde. Und nun zu Rudolf Alt. Ein Leuchten und Schimmern geht von seinen Bildern aus, die stets von zahlreichen Besuchern umlagert sind. Wir sehen von ihm die Ansicht der Stephanskirche, der Strada nuova in Venedig, Ölbilder aus den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts, die den Künstler, der seine Stärke aber doch in der malerischen Schilderung seiner Heimat findet, ganz ausgezeichnet repräsentiert. Von seinem Vater Jakob Alt ist ein recht gutes, aus dem Jahre 1834 stammendes Bild der Stephanskirche vorhanden. Pettenkofens Impressionismus zeigt sich in seinem »Biwak russischer Soldaten« (1852) sowie in zwei Marktszenen, alle drei von vorzüglicher Wirkung. Eine angenehme Überraschung ist das Wiedererscheinen von Schwinds Melusinen-Zyklus, der von Zeichnungen Führichs, Steinles und Feuerbachs sinn- und stimmungsvoll umrahmt wird. Führichs »Gang Mariens über das Gebirge« und »Jakob und Rahel« sind mit den beiden Bildern des Künstlers aus dem Besitze der Galerie in einem Kabinett vereinigt, in dem auch Schwinds »Rübezahl« sowie eine prächtige Landschaft von Schnorr von Carolsfeld aus der kaiserlichen Gemäldegalerie Aufnahme fanden. Viel Neues sagt uns der Spätepigone Hans Canon, dessen künstlerische Bedeutung durch mehrere Bildnisse und eine geniale Skizze zum Plafond im Naturhistorischen Museum zum ersten Male voll gewürdigt und in das rechte Licht gesetzt erscheinen. Insbesonders erinnert das geistvolle Porträt Professor Benedikts stark an Rubenssche Manier; Graf Hans Wilczek lieh das Bild des Rüdenmeisters, neuerlich ein Selbstporträt des Meisters, Exzellenz Liharzik gab ein reizendes Kinderbildnis, Doktor Fries eine feine Skizze zur »Mittagsruhe«. Virtuos muten ein gemalter Studienkopf sowie die Skizzen des Fischmarktes an. Makart durfte in dieser Rundschau auf österreichische Kunst nicht fehlen. Sein »Triumph der Ariadne« wurde aus der kaiserlichen Gemäldegalerie in den großen Saal des Belvedere überführt, an dessen gegenüberliegender Wand Max Klingers »Christus im Olymp« ein neuer Platz gegeben wurde. Den Mittelpunkt im sogenannten Franzosenraume bildet Davids »Übergang Napoleons über den Sankt Bernhard«, in welchem auch Renoir und Manet, letzterer mit dem den Künstler so vorzüglich charakterisierenden »Wandermusikanten« eine Heimat gefunden haben. Der Raum mit den großen Franzosen leitet aber auch zu einem deutschen Meister ersten Ranges hinüber, zu Anselm Feuerbach, dessen Meisterwerk Orpheus und Enrydika die bedeutendste Erwerbung der Staatsgalerie aus neuerer Zeit bildet. Von dem gleichen Künstler ist noch das tiefempfundene Bild seiner Mutter sowie das Selbstporträt aus der kaiserlichen Gemäldegalerie in diesem Kabinett vereinigt. Unter den Bildern die bei der Neuordnung bedauerlicherweise weichen mußten, befindet sich auch Klingers »Urteil des Paris«. In diesem Raume, der in zwei neugeschaffene Kabinette umgewandelt wurde, haben nun die österreichischen Künstler des letzten Viertels des 19. Jahrhunderts Aufnahme gefunden. Es finden sich hier Gabriel Max mit seinem Frühlingsmärchen, einige kleine Landschaften von Toni Stadler, die allerdings kein ausreichendes Bild von dem Schaffen des bedeutenden Künstlers geben, sowie die deutschen Impressionisten, wie Liebermann, Lovis Corinth mit einem farbenprächtigen Interieur. Ferner eine charakteristische Landschaft des Norwegers Munch. In dem Raume der österreichischen Stilisten Segantini und Klimt findet sich auch ein Gemälde von Romako, »Rosenpflückendes Mädchen«, das gleichfalls eine Neuerwerbung bildet. Neben vier hervorragend schönen Zeichnungen Klimts sind auch drei interessante Zeichnungen Wilhelm Leibls zu sehen, von denen die eine, besonders wertvolle, erst unlängst angekauft wurde. Trübner, der Schüler Canons, ist mit zwei trefflichen Bildern vertreten, der Landschaft mit abgesessenen Kürassieren und dem Porträt eines Landwehr-Offiziers, beide aus dem Beginn der siebziger Jahre und von hoher Güte. Wolfgang von Menzel, der große Altmeister, bietet gewissermaßen eine künstlerische Pikanterie in dem in Wien 1871 gemalten und fast bodenständig erscheinenden »Esterhazy-Keller«. Des weiteren sind hier noch eingefügt eine duftige Skizze von Spitzweg, ein Rosenstilleben des Berliners Franz Krüger und überraschend modern und zart, zwei frische Ölbilder des böhmischen Malers Navratil. Ein kleines Bildchen des überaus seltenen Wiener Malers Erasmus Engert, ein »Weinberg bei Wien«, macht den Beschluß.

Den Künstlern aus Wiens Vergangenheit gesellen sich Leihgaben von zwei lebenden Wienern hinzu. Angelis sehr schönes Porträt seiner Gattin und Staufers Skizze zu dem ihm vom k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht in Auftrag gegebenen Porträt Kaiser Franz Josefs, die, erst im Juli 1916 entstanden, durch ihre Auffassung, Treue und Lebendigkeit den stärksten Eindruck ausübt. Jedenfalls wird der Besucher der k. k. Staatsgalerie heute von den großen Vorzügen und der umfassenden künstlerischen Ausgestaltung im höchsten Grade entzückt und befriedigt sein, es wurde hier eine Arbeit geleistet, der mit Worten uneingeschränktesten Lobes nur ihr wohlverdienter Dank gespendet wird.

Die große Versteigerung von wertvollen Gemälden bekannter Meister im Dorotheum hat neuerlich den Beweis erbracht, daß trotz allen Kriegs-

nöten noch genügend Geld für künstlerische Zwecke vorhanden ist. Unter Übergehung der Kostbarkeiten in Glas und Porzellan, soll nur ein Überblick über den Verkauf und Ertrag der Gemälde gegeben werden, welcher letzterer Summen erreicht, die wohl die Mehrzahl der »lebenden« Künstler mit blassem und wohl auch berechtigtem Neid erfüllen mag. Es war ja vorauszusehen, daß die Gemälde von Waldmüller und Fügers »Andromeda« sehr begehrt sein würden, dennoch hat der Kaufpreis von 47000 Kr. für Waldmüllers einzig schönes »Mutterglück« und von 40000 Kr. für des Meisters »Palmsonntag« überrascht. Aber auch die übrigen Meister haben in der Preisbewertung durchweg größere Beträge erzielt, als man im günstigsten Sinne vermutete. Außer den beiden weiteren Gemälden von Waldmüller »Nach der Arbeit« und »Die beiden Schwestern«, von denen ersteres noch mit 20 000, letzteres mit 19000 Kr. bezahlt wurden, fand Pettenkofers Aquarell »Auf dem Felde« mit 23000 Kr. einen Liebhaber. Von den übrigen Einzelerlösen sind noch als bemerkenswert hervorzuheben: Eduard Ritters Leistenschuster (14000), Defreggers Zitherspielerin (11000) und Tiroler Dirndl (8000), Schindlers Kloster bei Ragusa (11500), Rudolf von Alts Wildache bei Gastein (9100), Catheire Engelhardts Zurückgekehrt (8100), Peter Fendis Pfändung (8600), ein Friedrich Amerling (8000), Kaulbachs Frauenporträt (6000), Matthias Ranftls In der Schloßhalle (6000), Gustave Courtois Inquiétude humaine (7900), Andreas Achenbachs Fischerboote (6800), Charles Wilde Vor einem arabischen Kaffeehaus (6400), Schleichs Heuernte (6700), Julius von Blaas Parforcereiter (2100) und Pferdemarkt in Pongau (4000), Douzettes Mondnacht (4200), des Spaniers Rodriguez Coin de misère (5000), Herm. Baischs Alm) 2700). Franz von Stucks Porträt seiner Tochter (3500), Gabriel Max Studienköpfe (5000), Paul von Ravensteins Abend bei Nervi (3600), des Münchners Hugo Kaufmanns Dirndl (3800) und Dorfwirt (4000) usw. Der Gesamtertrag für die verkauften Bilder belief sich auf 400000 Kronen. Der hochinteressanten Versteigerung wohnten auch Erzherzogin Isabella mit ihrer Tochter Erzherzogin Gabriele, sowie eine namhafte Anzahl von Vorständen Wiener und auswärtiger Museen und Kunstinstitute bei. Richard Riedl

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Erledigter Wettbewerb. — Der Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für zwei Aufnahme-Urkunden hatte besten Erfolg. Es liefen 51 Entwürfe ein. Die Sitzung des Preisgerichtes fand am 26. April statt. In der Abteilung für ein Diplom mit weltlicher Darstellung erhielt den I. Preis Albert Figel (München), den II. und III. Preis bekam Hans Faulhaber; ein Entwurf von Albert Figel wurde mit einer lobenden Erwähnung bedacht. Bei der Abteilung für eine religiöse Urkunde fielen der I., II. und III. Preis auf Entwürfe von Albert Figel, der außerdem noch mit 7 Belobungen bedacht wurde. Belobungen wurden auch 3 Entwürfen von Richard Steidle zuerkannt. — Ein ausführlicher Bericht folgt in der nächsten Nummer.

Im Münchener Kunstverein fand vom 18. Mai bis 1. Jnni eine Sammelausstellung von Werken des Bildhauers Professor Max Heilmaier in Nürnberg statt.

Im Chorherrenstift Klosterneuburg wurde am 3. Mai eine bis Ende Juni währende (4.) Kunstausstellung vom »Verein heimischer Künstler Klosterneuburgs« eröffnet.

BÜCHERSCHAU

Richard Kurt Donin. Romanische Portale in Niederösterreich. Mit 5 Tafeln und 92 Abbildungen im Text. Wien, A. Schroll, 1915. (Sonderabdruck aus dem Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der K. K. Zentral-Kommission für Denkmalpflege 1915.)

In dieser gegenständlich, zeitlich und geographisch bestimmt abgegrenzten Untersuchung ist ein ungemein anziehendes Thema auf Grund reicher Sach- und Literaturkenntnis und sorgfältigsten Studiums zu erschöpfender Darstellung gelangt. Die zahlreichen Illustrationen ermöglichen es dem Leser, den überzeugenden Ausführungen mühelos und mit Genuß zu folgen und sie, was die vorliegenden Tatbestände betrifft, selbständig nachzuprüfen.

Aus der ältesten Zeit der in Betracht kommenden Periode (Mitte des 12. bis zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts) stellt der Verfasser drei Gruppen von Portalen zusammen. Es sind zunächst horizontal gegliederte Portale des ausgehenden 12. Jahrhunderts. Unter ihnen ist das kurz vor 1200 entstandene Hauptportal der Kirche von Klosterneuburg das bedeutendste, das früheste ein nach 1150 entstandenes, hier zuerst in die Kunstgeschichte eingeführtes von Krems, dessen figurale Schmuckreste erst vor wenigen Jahren wieder gefunden wurden. Der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts gehören an die Portale von Petronell und Mistelbach und das rückseitige Grufttor des Karners von Tulln. Eine zweite Gruppe sind kapitäl- und kämpferlose Portale von Schöngrabern, Deutsch-Altenburg, Hainburg, Wildungsmauer und Rauheneck. Eine dritte Gruppe bilden Portale mehrerer Zisterzienserklöster, so das Nord- und Südportal der Kirche von Heiligenkreuz (nach 1150), das ungefähr gleichzeitige Portal des Kapitelshauses zu Zwettl, das von Donin für 1202—1230 fixierte Südportal der Stiftskirche von Lilienfeld, ferner einige etwas jüngere Portale, nämlich das außen und innen doppelt abgetreppte des Kapitelshauses zu Heiligenkreuz und des Auditoriums daselbst und in Lilienfeld. Sie sind sämtlich ohne Türsturz und Bogenfeld, eine Eigentümlichkeit, die fast nur an Zisterzienserbauten beobachtet wird. Dagegen besitzen die bereits spitzbogigen Eingänge der Hauptfassaden an den Kirchen von Heiligenkreuz und Lilienfeld wieder ein Bogenfeld. Diese Fassaden, später mehrfach verändert, fallen in ihrer ursprünglichen Gestalt bereits in den Beginn der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts.

Während die älteren Zisterzienserportale zisterziensischen Ordenstraditionen zu folgen scheinen, macht sich in den kämpferlosen Portalen der zweiten Gruppe der Einfluß von Cluny bemerkbar. Sonst liegen die maßgebenden Vorbilder für die Architektur Niederösterreichs in jener Zeit vornehmlich in Sachsen und Bayern und in der Lombardei. Hierzu tritt nun aber ungefähr seit der Mitte des 13. Jahrhunderts ein weiter reichender Einfluß, der direkt von Bayern aus vermittelt wird, sich aber ursprünglich von Frankreich und der Normandie herschreibt. Träger desselben sind die Schottenmönche durch den Neubau ihres Hauptklosters St. Jakob in Regensburg. Nach Österreich verpflanzte sich ihre fremde Kunstweise durch eine in Wien 1158 gegründete Zweigniederlassung, welche daselbst einen ersten, nunmehr gänzlich verschwundenen Kirchenbau um 1200 zum Abschluß brachte und nach 1260 einen Neubau der Kirche ausführte.

Die Kunstweise der Schotten in Architektur und Ornament wird im einzelnen nachgewiesen an dem reizenden Karnerportal von Deutsch-Altenburg, welches Donin in die Mitte des 13. Jahrhunders setzt. Hier treten bereits die für die Zeit charakteristischen Knospenkapitäle auf, welche vollentwickelt das Karnerportal zu

Pulkau schmücken. Motive von St. Jakob verrät auch das Hauptportal der ehemaligen Stiftskirche von Klein-Mariazell. Insbesondere waren es aber die Benediktiner, welche die von den Schotten stammenden Anregungen aufgriffen und selbständig weiterbildeten. Donin spricht daher von einer nach 1252 — nach dem Zeitpunkte großer, durch Ungarn und Kumanen verursachten Verwüstungen in Niederösterreich — wirkenden niederösterreichischen, hauptsächlich von Benediktinern getragenen Portalschule, deren Tätigkeit sich in Rems, Mödling, an dem mit dem Karnerportal von Mödling eng verwandten Nordportal der Stiftskirche von Klein-Mariazell, an den Süd- und Westtoren der Liebfrauenkirche von Wiener-Neustadt und an dem schönsten Karner Niederösterreichs, jenem von Tulln, verfolgen läßt. Als Eigentümlichkeit zeigen die in Betracht kommenden Bauten allenthalben das zuerst in der Normandie nachweisbare Auflösen der Kanten in geometrische Ornamente. Die abschließende und vollendetste Leistung der Schule ist das leider später verstümmelte und baulich geänderte Riesentor der Stephanskirche in Wien. Aus der Rückwirkung dieser Schule nach dem Westen möchte sich Donin auch das berühmte Kreuzgangsportal von St. Emmeram in Regensburg erklären. Hier mag jedoch einstweilen fraglich bleiben, ob dieser Umweg notwendig und chronologisch überhaupt zulässig ist. Für eine zutreffende Würdigung und ein richtiges Verständnis des Riesentors sind in den vorausgehenden Untersuchungen die notwendigen Voraussetzungen enthalten, und es ist billig, daß diesem »alle technischen und dekorativen Errungenschaften« der zuletzt behandelten Bauschule in sich vereinigenden Prachtor das glänzende Finale der Abhandlung gewidmet wird. Dasselbe umfaßt eine erschöpfende, stilkritische Würdigung des Tores, einen zusammenfassenden Überblick über seine Baugeschichte und sehr wertvolle ikonographische Deutungen. Zu den letzteren zieht er mit Erfolg den plastischen Schmuck der um ein Menschenalter älteren Kirche von Schöngrabern heran (vgl. Die christl. Kunst VII, (1911), 307 ff. und R. K. Donin, Schöngraberns Romanische Kirche, Oberhollabrunn 1913). J. A. Endres

Die neue Architektur. In diesen Tagen erscheint in Stockholm aus der Feder des Professors Gregor Paulsson ein Werk, das auch außerhalb Skandinaviens Beachtung finden dürfte (Gregor Paulsson: Den nya Arkitekturen. P. A. Norstedt och Sönners Förlag, Stockholm). Sein Erscheinen ist in erster Linie veranlaßt durch Strömungen und Neubildungen innerhalb der europäischen, insonderheit der nordischen Architektur. Das Buch gibt wertvolle Fingerzeige und Orientierungen in brennenden architektonischen Fragen. Manieriertheit und Künstelei sind der gesunden Art Paulssons ein Greuel.

»Die Architektur der Zukunft erhält ihren spezifischen Stil von den neuen Bauproblemen, die durch die neuen technischen Hilfsmittel und die neuen Aufgaben (monumentale Nutzbauten) bedingt erscheinen. Von dieser großen Architektur erhalten hinwiederum die übrigen Zweige der angewandten Kunst ihren Stil.«

Paulsson warnt vor bewußter Nachahmung alter Kunst in der Architektur und im Kunsthandwerk. Material und Zweck des Gebäudes sollen die Architektur bestimmen. Sonst schafft man keine Kunstwerke, sondern Effekte.

In einem eigenen Kapitel über »Die Schönheit der Stadt« wird eine Übersicht über die Stadtregulierung geboten. Es heißt hier u. a.: Die Regulierung von Paris durch Hausmann inaugurierte eine neue Ära in der Stadtregulierung. Seine Boulevards und Sternenplätze wurden geschaffen aus Rücksicht auf den modernen Großstadtverkehr. Hausmann gab der Großstadt den monumentalen Rhythmus. Doch in Kleinstädten hat sein System keine Berechtigung. Die Regulierung muß dem Bedürfnisse angepaßt erscheinen. — Es kam zu einer Reaktion gegen das Hausmannsche Prinzip, und man registrierte vielfach die Bauprinzipien des Mittelalters. An Stelle der klassizistischen Stadt mit geraden Straßen und regelmäßigen Plätzen schuf man unsymmetrische, malerisch geschwungene, bald schmälere, bald breitere Straßenzeilen. Gegen diese Repristinationstendenzen polemisiert Paulsson. Nicht mit Gewalt lasse sich mittelalterliche Ungezwungenheit aus dem Boden stampfen. Das Wesen in der Physiognomie der Großstadt sei Klarheit. Ja, alle moderne Architektur erstrebe Klarheit. Das regelmäßige Straßensystem wirke nicht notwendig trocken und langweilig, wenn es nur gut begründet erscheine. Auf die Architektur, auf eine lebendige Architektur, komme es hierbei an. Die Zukunft auf dem Gebiete der Bebauung hänge von dem Zusammenarbeiten von Architekten und Regulierenden ab. Das Skelett der Stadt müsse regelmäßig sein; erst in den Details mag man sich ungebundener geben. Die »moderne« romantische mittelalterliche Stadt berücksichtige zu wenig die schlichten fundamentalen Prinzipien der Baukunst. Sie wolle zu sehr Natur sein und werde so zu wenig Kunst. Sie wirke gekünstelt. Der große monumentale Platz, die breite große Straße, sie seien das Rückgrat der Stadt der Zukunft. Die Stadt sei ein Organismus, ein organisches Ganze. Alles an seinem Platz, allem sein entsprechendes Gepräge. Dann käme die Schönheit von selbst.

In einem Kapitel: »Neue Monumentalität« betont der Verfasser, daß Monumentalbauten, z. B. Banken, Bahnhöfe, Geschäftsgebäude usw., die oft ihre Bestimmung zu verleugnen suchten, um sich desto besser in die Häusermassen einzugliedern, ihren Zweck gleichsam an der Stirne tragen sollen. Ein Bahnhof soll keinem Palaste ähneln, ein Schulgebäude keinem Herrensitze. Man kann Schönheit durch schlichte Sachlichkeit erreichen. Man denke nicht zuerst an eine malerisch wirkende Oberfläche. Die Oberfläche sei schlicht, aus Ehrlichkeit. Ist das Spiel der Kuben richtig abgestimmt, so wird die Fläche zweifellos ihre Sprache reden. Sie wirkt dann wie die Schönheit des reinen Klanges.

Georg Lappe, Porsgrund in Norwegen

Der hl. Benedikt in der Malerei. Veröffentlicht von der Abtei St. Mauritius, Clerf (Luxemburg). Mit 50 Tafeln in Lichtdruck. B. Kühlens Kunstverlag, M.-Gladbach 1914. Preis geb. M. 6.—.

Der einleitende Text gliedert sich in vier Kapitel. Das erste handelt über die Dialoge des hl. Gregorius, die einzige Quelle für das Leben St. Benedikts. Im zweiten gibt uns der Verfasser zum besseren Verständnis des Folgenden einen kurzen Abriß dieses Lebens. Das dritte und vierte Kapitel behandeln dann »Die bedeutendsten Bilderzyklen über das Leben und die Wunder des hl. Benedikt«, sowie »Der hl. Benedikt in den Meisterwerken der Ikonographie«. Dem Textteil folgen 50 Lichtdrucktafeln, die in guter Ausführung ebensoviele Gemälde der verschiedensten Schulen wiedergeben, von Giotto bis zur Beuroner Schule. Der ebenfalls von einem Mönch der Abtei St. Mauritius entworfene, geschmackvolle Einband ist mit dem farbig ausgeführten Wappen der Abtei geziert. Die Freunde des Benediktinerordens und der Kunst werden den Mönchen Dank wissen für den wahren Benediktinerfleiß, mit dem sie jahrelang aus ganz Europa das Bildermaterial zu dem schönen Werk gesammelt haben. Richard M. Staud

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH.
Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.

DIE·CHRISTLICHE·KUNST

XIII. JAHRGANG

1. JULI 1917

HEFT 10

OKT. 1916—SEPT. 1917

PREIS HALBJÄHRL. M. 7.—

EINZELHEFTE M. 1.40

INHALT:

MONATSCHRIFT·FÜR·ALLE·GEBIETE·D·CHRISTLICHEN KUNST·DER·KUNSTWISSENSCHAFT·SOWIE·FÜR·DAS GESAMTE·KUNSTLEBEN·

IN·VERBINDUNG·MIT·D·DEUTSCHEN·GESELLSCHAFT FÜR·CHRISTLICHE·KUNST·HERAUSGEGEBEN·VON·D· GESELLSCHAFT·FÜR·CHRISTL·KUNST GMBH MÜNCHEN

By





Guido Reni 3146 Ges. f. christl. Kunst GmbH, München

S. Michael Archangele,
defende nos in proelio: ut non pereamus in tremendo judicio

WETTBEWERB FÜR ZWEI DIPLOME

(Vgl. Abb. S. 265 bis 281)

Zum dritten Male heuer hat die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst einen von ihr ausgeschriebenen Wettbewerb zur Entscheidung und seine Ergebnisse zur öffentlichen Ausstellung gebracht. Die Beteiligung der Künstler, die dem Mitgliederkreise der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst anzugehören hatten, war auch bei dieser Gelegenheit recht lebhaft. Der Ausgang ist diesmal insofern bemerkenswert, als die weitaus größte Mehrzahl der Preise und der lobenden Erwähnungen einer und derselben Persönlichkeit zugefallen sind. Es ist der Münchener Maler Albert Figel. Ihm sind zuteil geworden: 2 erste Preise, 1 zweiter, 1 dritter Preis und 8 lobende Erwähnungen! Außerdem erhielt der Bildhauer Hans Faulhaber einen zweiten und einen dritten Preis, sowie eine lobende Erwähnung. Drei lobende Erwähnungen endlich wurden dem Architekten Richard Steidle zuteil. Die Zahl von 18 Auszeichnungen ist gegenüber der Gesamtmenge der eingereichten Arbeiten (51) als sehr günstig zu bezeichnen.

Die Aufgabe, um die es sich handelte, war gestellt von dem Generalsekretariat der Katholischen Jünglingsvereinigungen Deutschlands. Es wünscht die Herstellung einer für die Mitglieder bestimmten, künstlerisch ausgeführten Aufnahmebescheinigung und eines solchen Aufnahmediploms[1]). Das eine dieser Blätter, das für rein kirchliche Vereine und Kongregationen in Betracht kommt, sollte eine religiöse Darstellung, am liebsten ein Bild der Muttergottes zeigen. Das andere, für Lehrlinge berechnete, hatte die Gestalt eines jugendlichen Handwerkers oder dergleichen zu tragen. Doch war für beide Blätter den persönlichen Eingebungen der Künstler keine Schranke gezogen. Dem Wortlaute nach vorgeschrieben war der auf den Urkunden anzubringende, ziemlich umfangreiche Text (Aufnahmeworte und Spruch); gefordert wurde ferner die Anbringung des Vereinswappens. Die Entwürfe mußten farbig geliefert werden, und so weit fertig gestellt sein, daß sie als Grundlage für die technische Nachbildung dienen konnten.

Von den mit keiner Auszeichnung bedachten Entwürfen gaben nur einige Anlaß, an dieser Stelle erwähnt zu werden. Sehr hübsch und poetisch war jener, mit dem Kennwort »Lilie«. Einer (»Initial II«) erfreute durch Einfachheit und Würde der Erscheinung; besonders der große Anfangsbuchstabe war mit seinen Anklängen an alte deutsche Miniaturmalerei recht ansprechend.

Reichlichere Beteiligung zeigte die Gruppe der religiösen Urkunde als die der profanen. Auch in die letztere leuchtete mancher Strahl religiöser Gedanken und sicherte ihnen noch tiefere Wirkung. Diese kam bei den mit Auszeichnungen bedachten darum noch besonders zur Geltung, weil die Gegenstände der Darstellung und der Vortrag von recht und echt deutschem Geiste erfüllt waren, sei es von ausgesprochen neuzeitlichem, sei es daß er sich alter deutscher Ausdrucksweise bediente, die doch nie altern kann und allzeit vertraut zum Herzen unseres Volkes sprechen wird. Solche altdeutsche Töne hörte man aus den drei lobend erwähnten Blättern erklingen, die von dem Architekten Steidle stammten. Einer dieser Entwürfe war in zwei Teilen nebeneinander angeordnet, derart daß die rechte Hälfte den Text, die linke bildliche Darstellungen enthielt. Zum Schmucke der in gotischen Schriftzügen gegebenen rechten Tafel diente eine schöne Rankenleiste mit zierlichen Tieren und Blumen. Die Bildseite zeigte vier Querstreifen, davon eine mit dem Titel, drei mit je drei kleinen Bildern: Handwerkszeichen, religiöse und profane Figuren, alle auf damasziertem Grunde. Der Stil des Entwurfes war ähnlich dem der spätmittelalterlichen Blockbücher, kräftig, herb, zum Wandschmuck einer volkstümlichen Wohnung vorzüglich geeignet. Die gleichen Eigenschaften zeigten die beiden anderen Bilder des genannten Künstlers. Es waren eine flache Tafel mit schwarzer Schrift auf weißem Grunde, eingestreuten schlichten Verzierungen (Handwerkszeichen, Blumen u. dgl.) und je einem vor den Anfang des Textes gestellten, farbigen Bildchen. Auf beiden Blät-

[1]) Generalpräses Mosterts. Vergleiche den Wortlaut des Ausschreibens in Heft 6, S. 166 dieser Zeitschr. D. R.



ALBERT FIGEL (MÜNCHEN) KENNWORT: MUTTERLIEBE

ENTWURF AUS EINEM WETTBEWERB FÜR AUFNAHME-URKUNDEN. — I. PREIS

Text S. 272



ALBERT FIGEL (MÜNCHEN) KENNWORT: HIMMELSKÖNIGIN
ENTWURF AUS EINEM WETTBEWERB FÜR AUFNAHME-URKUNDEN. — II. PREIS
Text S. 272



ALBERT FIGEL
ENTWURF AUS EINEM WETTBEWERB FÜR AUFNAHME-URKUNDEN
KENNWORT: FREUDE DER ENGEL. — III. PREIS
Text S. 272



ALBERT FIGEL
ENTWURF AUS EINEM WETTBEWERB FÜR AUFNAHME-URKUNDEN
KENNWORT: AVE MARIS STELLA. — LOBENDE ERWÄHNUNG
Text S. 272



ALBERT FIGEL
ENTWURF AUS EINEM WETTBEWERB FÜR AUFNAHME-URKUNDEN
KENNWORT: ORA PRO NOBIS. — LOBENDE ERWÄHNUNG
Text S. 272

tern stellte dies die Halbfigur der Muttergottes dar, auf dem einen außerdem einen Landmann. — Lobende Erwähnung erhielt ferner ein kleines Blatt von Figel (»Gute Früchte«, Abb. S.281). Besonderen Schmuck verlieh dem Entwurfe die Initiale A. Sie war in Gold ausgeführt und zeigte auf schwarzem Grunde die grün gemalte Gestalt eines Gärtners. Sehr gut war die Verteilung der Schriftmassen, Gold und Braun auf Weiß. Ein Variante des Entwurfs wies ähnliche Vorzüge auf. — Den 3. Preis erhielt H. Faulhaber (»Bete und arbeite«, Abb. S. 280). Auf schwarzem, mit einem Eierstab umrandetem Grunde stand die Goldschrift. In das Blatt eingezeichnet war ein von einem Kreuz durchzogenes Quadrat mit im ganzen acht in Schwarz auf Gold gezeichneten Handwerkerfiguren. — Das mit dem 2. Preise ausgezeichnete Blatt desselben Künstlers (»O Maria hilf«, Abb. S. 279) zeigte ein auf weißem Grunde stehendes Achteck in vorherschend hellblauer Farbe auf Gelb. Oben sah man die zwischen zwei gedrehten Säulen thronende Madonna, rechts und links einen knienden Handwerksgesellen. Die Schrift war unten angebracht, Schwarz und Rot. — Den ersten Preis endlich erhielt Figel (»Arbeit II«, Abb. S. 278). In zwei Abteilungen übereinander zeigte das Blatt unten eine graue Fläche mit der braunen Schrift, aus der das Wappen hervorleuchtete; oben hob sich vom weißen Grunde kräftig die Gestalt eines jungen Schmiedes ab, der an einem Hufeisen hämmerte. Das Blatt interessiert durch warme Empfindung, Schlichtheit und innere Größe, klare Komposition und wohltuende Farbe.



ALBERT FIGEL „MARIA HILF“
Lobende Erwähnung. — Text S. 272

Dieselben Eigenschaften waren allen Figelschen Entwürfen eigen, wie sie ja das Kennzeichen seiner Kunst im allgemeinen sind. Bei der jetzigen Gelegenheit hat er noch dazu bewiesen, welcher Biegsamkeit seine Phantasie fähig ist. Denn wenn sich auch bei seinen vielen Entwürfen manche Motive wiederholten, so waren sie doch stets in anderer, neuer Art benutzt, alle Blätter in innerlicher Unabhängigkeit voneinander. Von seinen, mit lobenden Erwähnungen ausgezeichneten Arbeiten zeigte ein kleines in Braun und Gold gehaltenes Blatt (»Mutter der Gnade«, Abb. S. 274) eine Schutzmantelmadonna auf weißem Grunde. Ein anderes (»Unter deinem Schutz«, Abb. S. 275), das durch besonders geschickte Verteilung der Massen interessierte, brachte eine Querstreifung mit Gold und Rot, oben ein achteckiges Medaillon mit der Halbfigur Mariä. — »Initiale I« (Abb. S. 276) legte das Hauptgewicht auf den schmuckvollen, mit leichter Eleganz gezeichneten Anfangsbuchstaben A, dessen Stil an den der italienischen Gotik mahnte. Zart waren die Farben: Rosa, Grünlich, Bläulich, Gold. Innerhalb des Buchstabens



ALBERT FIGEL ,,SCHUTZMANTEL"

Lobende Erwähnung. — Text nebenan

sah man die zart rosa gekleidete Madonna auf dunkelblauem, von Blümchen belebtem Grunde. — Der Entwurf »Ora pro nobis« (Abb. S. 270) wies dunkelbraunen, mit Goldranken und Blumen geschmückten Grund, links eine auf dem Halbmond stehende Madonna in goldenen Wolken, mit dunkelblauem Mantel und grünem Nimbus vor dunkelblauem Grunde. Die Schrift war Rot und Gold, Aufnahmetext und Spruch gesondert. Sehr gut war auch hier die Einteilung. — Der Entwurf »Maria hilf« (Abb. S. 271) brachte auf weißem Grunde die auf dem Halbmond stehende Madonna in grün und blauem Gewande mit goldenem Nimbus. — Beim Entwurfe »Ave maris stella« (Abb. S. 269) bildete die braune Schrift den Sockel der Darstellung: die Madonna in grünem, groß gemustertem Mantel und dunkelviolettem Gewande frontal vor großer Goldglorie sitzend.

Der Grund war weiß. — Der Ent wurf »Schutzmantel« (Abb.S.272 zeigte einen von Engeln gehal tenen Teppich, davor die in dun kelblauen Mantel gehüllte, au dem Wappen stehende gekrönt Madonna. — Interessant war di Raumeinteilung bei »Schutzher rin« (Abb. S. 273): drei Schrift streifen, dazwischen oben ei Feld mit stehender, gekrönte Madonna zwischen zwei Sternen unten eine Fläche mit dem Text Die Nimben von Mutter un Kind waren weiß mit feinstrahli gem Goldrande. — Den 3. Prei dieser Gruppe erhielt Figels Blat »Freude der Engel« (Abb. S. 268) weißer Grund, schwarze Schrif mit etwas Gold, die gelblichgra gekleidete Madonna mit grünen Nimbus kniend, hinter ihr ein schildförmige, gemusterte Tep pichfläche, von Engeln gehalten — Mit dem 2. Preise wurde »Him melskönigin« bedacht (Abb.S.267) Sehr schön war auch hier di Farbenstellung: Braun, Gold un Weiß. Der Grund war mit gol denen Blumen geschmückt, di Schrift in Grau und Gold geg ben. In dem Grunde war obe eine weiße Kreisfläche mit leich gezacktem Rande ausgespart. I nerhalb ihrer thronte die M donna auf einem mit dem Wappe gezierten Sockel. — Des 1. Pre ses endlich wurde Figels En wurf »Mutterliebe« würdig gefunden (Ab S. 266). Bei ihm sah man die in der we ßen, grauschattierten Halbmondfläche sitzend Madonna. Besonders fein war die Farbe wirkung dieses Blattes, dessen braune Ei rahmung mit goldenen Sternen geschmück war, während die goldene Schrift auf leich getöntem, fast weißem Grunde stand. Vo größter Schönheit waren bei sämtlichen F gelschen Arbeiten die überaus innig empfu denen Madonnen. — Endlich wurde ei lobende Erwähnung dem Entwurfe »Beschü zerin« von Hans Faulhaber zuerkannt (Ab S. 277). Der Grund war gelb, die Schri schwarz mit rotem Anfangsbuchstaben. der Mitte befand sich das Bild der Mutte gottes von Strahlen umgeben, holzschnittart mit grünen und schwarzen Schatten u Schraffen. Rechts und links stand eine grün farbig schattierte gedrehte Säule. Der Spruc

war durch kleinere Schrift vom Aufnahmetext unterschieden. Auch bei dieser Arbeit war die Raumeinteilung als gut gelungen zu bezeichnen, der Gesamteindruck von deutscher Kraft und Schlichtheit.

Allen Entwürfen, welche mit Preisen und Anerkennungen bedacht wurden, ist der Flächenstil gemeinsam. Als in der Profankunst, insbesondere in der Architektur und im Kunstgewerbe, die Formen der Renaissance bezw. der »altdeutsche Stil« den Ton angaben, also seit den siebziger Jahren bis in die jüngste Zeit, behandelte man künstlerische Urkunden jeder Art nach den Grundsätzen, die für die dekorative Wandmalerei galten. Man liebte bunte Nebeneinanderreihung verschiedener malerischer Motive, perspektivische Phantasiearchitekturen, flatternde Draperien, naturalistische Landschaftsmotive. Heute hält man im Diplom Durchbrechungen nach der Tiefe für Fehler und geht auf klare Flächenwirkung und Einordnung der Teile in ein zusammenschließendes Motiv[1]). Doering



ALBERT FIGEL „SCHUTZHERRIN“

Lobende Erwähnung. — Text S. 272

EIN SANKT SEBASTIANS-BILD IM PRIESTERHAUSE ZU MÜNCHEN

Von MARIA RUMER, Innsbruck

Das Priesterhaus bei St. Johann Nepomuk in der Sendlingerstraße zu München besitzt ein schönes Ölbild des hl. Sebastian[2]), auf das ich durch einen glücklichen Zufall im Sommer 1914 aufmerksam wurde (Abb. S. 283).

Der Heilige ist in Halbfigur dargestellt, bis zu den Lenden entblößt und von fünf Pfeilen verwundet. Sein rechter Arm ist emporgezerrt und hinter dem Haupte an einem Baumstamm festgebunden; der linke abwärts gezogen und an einen Aststrunk geknebelt, den er von unten umfaßt. Es scheint, daß ihn der Künstler in dem Momente darstellen wollte, wo er — von seinen Henkern totgeglaubt und verlassen — nachts aus tiefer Ohnmacht erwacht und sich mühsam emporrichtet. Das halb gebrochne Auge scheint jemanden zu suchen, einen Unsichtbaren, ihm allein Gegenwärtigen, mit dem der ausdrucksvolle, halbgeöffnete Mund leise Zwiesprache hält. In der ganzen Haltung prägt sich die inbrünstige Selbsthingabe des Märtyrers aus. Der Vollendung des Bildes nach der geistigen, religiösen Seite hin, steht die formale Durchbildung nicht nach. Wir wollen nicht von der naturwahren Anatomie des Aktes sprechen; solche Dinge können durch Fleiß und Übung erworben werden,

[1]) Wir erinnern daran, daß die Entwürfe gesetzlich geschützt sind. Auskunft auf Anfragen wird sehr gerne erteilt. D. Red.

[2]) Für die Erlaubnis zur Reproduktion des Bildes sei dem Direktor des Priesterhauses, Herrn Domkapitular Dr. Buchberger, der beste Dank der Verfasserin erstattet.



ALBERT FIGEL „MUTTER DER GNADE"
Lobende Erwähnung. — Text S. 271

Arm. Die noch jugendlichen, aber doch schon kraftvollen Züge mahnen an Guercino nach unten umrahmen den schönen Leib ein milchweißes Lendentuch und der bräun-lich-graue, über den Aststrunk gehängte Mantel, deren Töne besonders in den Schatten sehr warm gehalten sind.

Die Ausführung ist breit und sicher, wie sie nur einem rei fen Meister in seinen glück lichsten Schöpfungen eigen ist Eine Bezeichnung ist an dem Bilde nicht vorhanden. We ist nun der Meister?

In einem vom Direktor des Priesterhauses, Domkapitular Dr. Buchberger, aufgefundenen Inventar[1]) des Priesterhauses vom Jahre 1858 ist das Bild bezeichnet: Der hl. Seba stian von Knoller. Wert angabe 55 fl. — Diese Wert angabe — ein im selben Ver zeichnis aufgeführtes Ölbild des »Christus am Kreuz« von dem gewiß nicht unbedeuten den bayerischen Hofma ler Hauber ist nur auf 22 fl bewertet — deutet darauf hin daß der »hl. Sebastian« vor den Verfassern des Inventars[2]) denen die Herkunft des Bilde aus der Tradition des Hause oder einer anderen verläß lichen Quelle noch bekann sein mochte, für wertvoll gehalten wurde Schreiberin glaubt die Richtigkeit diese Eintragung aus stilkritischen Gründen be jahen zu können. Sie möchte die Wege die sie ging, um sich diese Überzeugung z verschaffen, den Leser tunlichst mitwander lassen, um seine eigene Lust am Forsche und Suchen rege zu machen.

Die handschriftliche, wie die gedruckte L teratur ist an Nachrichten über Martin Knolle keineswegs karg. Tirolische und österre chische, sodann bayerische und selbst itali nische Schriftsteller haben seiner gedacht[3]

nicht aber jene geniale musikalische Empfindung, welche den ganzen Organismus durchflutet und bewegt und in voller Harmonie jedem einzelnen Teil bis zu dem leicht gewellten schwarzen Haar, von dem das männlich edel geschnittene Profil umrahmt ist, sich mitteilt. Wahrhaft »in Banden frei« ist diese himmlisch-irdische Erscheinung. Dem Wohllaut der Linie und der herrlich modellierten Form verbindet sich ebenbürtig die Harmonie des Kolorits, dessen Töne sich einheitlich zu einer Lichtgestalt verweben. Wie von goldigem Verklärungsglanz übergossen, leuchtet die weich und doch kräftig modellierte Gestalt aus dem Helldunkel des Hintergrundes — dem weichen, blaugrünen Ton des Nachthimmels — heraus. Fein sind über Brust und Antlitz einzelne Helligkeiten und Reflexe verstreut; lebendig ist die Straffung der Muskeln an dem emporgezerrten

---

[1]) Inventarium der zum Johann-Nepomuk-Prieste hause in München gehörigen Mobiliargegenstände na dem Standpunkt 1. Oktober 1858.

[2]) Das Inventar ist unterzeichnet von Ch. Haller u Franz P. Riedhofer, 2. Aktuar.

[3]) Glausen Heinr. v., Martin Knoller. Ferdina deums-Zeitschrift, II. Folge, Innsbruck 1831.

Enthalten auch manche handschriftliche und folgerichtig manche auf denselben beruhende gedruckte Quellen nicht wenig Irrtümer, besonders in bezug auf den Lebensgang Knollers in seiner Jugend- und ersten Lehrzeit, so sind doch die bedeutendsten Werke des Meisters so gut und übereinstimmend bezeugt, auch zum größten Teil samt ihren Bezeichnungen, welche z. B. an Altarblättern selten fehlen, noch prächtig erhalten, daß es verhältnismäßig leicht ist, dieses Meisters Lebenswerk im ganzen zu überblicken.

In bezug auf unser Bild ließen mich jedoch die literarischen Quellen, die ich unter den vom Krieg geschaffenen Verhältnissen ausnützen konnte, im Stiche. Glausens Knollerbiographie, die historisch zuverlässigste der ältern gedruckten Quellen über Knoller, zählt zwar einige damals in Münchener Galerien befindliche Ölbilder Knollers auf[1]); doch ist unter diesen kein Sebastian; die beigefügte Bemerkung: »so sind oder waren auch mehrere Privaten von München im Besitz Knollerscher Gemälde«[2]), welche Notiz von Nagler[3]) und Wurzbach[4]) ohne weiteres hinübergenommen wurde, kann, da sie weder die dargestellten Gegenstände, noch die damaligen Besitzer nennt, so wichtig sie für uns ist, keine Grundlage für weitere Forschungen bilden.

Dies Fehlen jeder literarischen Bestätigung



ALBERT FIGEL „UNTER DEINEM SCHUTZ“
Lebende Erwähnung. — Text S. 241

Menghin Al., Martin Knoller, Ein Leben im Dienste der christl. Kunst. Meran 1887.

Christian P. Siegfried, Das Wirken des Malers Martin Knoller für das Augustiner-Chorherrnstift Gries bei Bozen. Separatabdruck aus den Jahresberichten 1898—99 und 1899—1900 des K. K. Stiftsgymnasiums St. Paul in Kärnten.

Popp Dr. Jos., Martin Knoller. Zur Erinnerung an den hundertsten Todestag des Meisters. Ferdinandeums-Zeitschrift, III. Folge, Innsbruck 1904; Sonderabdruck 1905.

Hammer, Dr. Heinr. Eine Sammlung unbekannter Handzeichnungen Martin Knollers im Kloster Stams. Ferdinandeums-Zeitschrift, III. Folge, Innsbruck 1905.

Derselbe in: Die Entwicklung der barocken Deckenmalerei Tirols (Studien zur deutschen Kunstgeschichte). Straßburg 1912.

Lexika:

Lipowsky, Bayerisches Künstlerlexikon, I. Band, München 1810.

Lemmen v.: Tirolisches Künstlerlexikon. Innsbruck 1830.

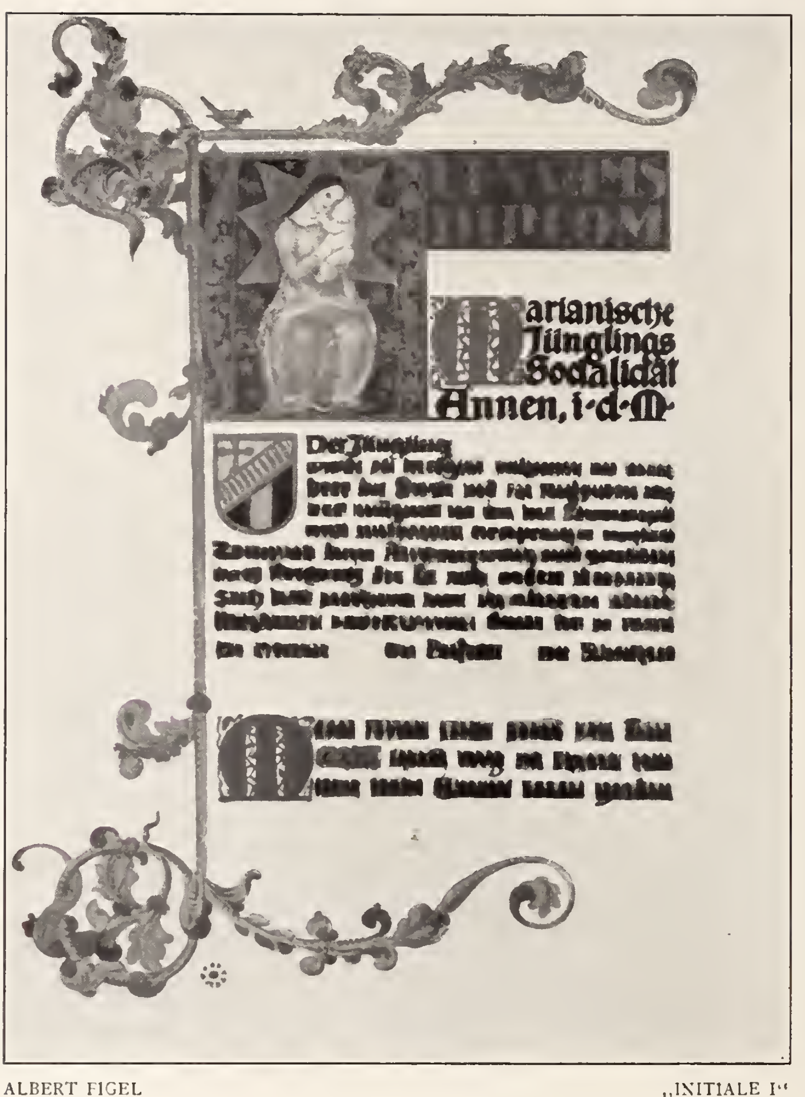
Ticozzi Stefano. Dizionario degli architetti, scultori, pittori etc. IV tom. Milano 1830.

Nagler, Allgemeines Künstlexikon, VII. Band, München 1831.

Wurzbach, Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich, XII. Bd. Wien 1864. Ein eingehendes Verzeichnis der handschriftlichen Quellen siehe bei Popp a. a. O., in welchem jedoch das Manuskript von Benedict v. Sardagna (Innsbruck, Ferdinandeum, Dipauliana, Bd. 1295, Nr. VI) fehlt.

Eine umfängliche Literaturangabe siehe bei Menghin a. a. O.

[1]) Glausen a. a. O., S. 245.
[2]) Glausen ebendort.
[3]) Nagler, Allgem. Künstlerlexikon, VII. Bd., S. 86.
[4]) Wurzbach, Biograph. Lexikon des Kaisertums Österreich, XII. Bd., S. 164.



ALBERT FIGEL „INITIALE I“

Lobende Erwähnung. — Text S. 271

beweist indes durchaus nichts gegen die Autorschaft Knollers an unserem Bilde. Jüngste Forschungen haben manches Werk des Meisters zutage gefördert, für das wir keinen einzigen schriftlichen Beleg besitzen.

So waren beispielsweise, als ich im Sommer 1912 nach Trient kam, die drei Knollerbilder der Kirche S. Martino daselbst — ein mit dem Namen des Meisters bezeichnetes, aber undatiertes Seitenaltarblatt, den hl. Bischof Nikolaus in der Glorie darstellend [1]), sowie zwei an den vordern Pfeilern angebrachte Ölbilder, welche Szenen aus der Legende des hl. Martinus schildern und von denen das eine Bezeichnung und Datum trägt [2]) — für mich Überraschungen; denn ich hatte sie nirgends, weder in handschriftlichen, noch in gedruckten Quellen erwähnt gefunden. Die beiden Wandbilder wurden seither von Dr. H. Hammer in seinem Werke über die Entwicklung der Deckenmalerei Tirols in der Barock- und Rokokozeit [1]) erwähnt, nicht so das Seitenaltarblatt, das, obwohl es Knollers eigenhändige Bezeichnung trägt und deutlich seinen Stil — anscheinend den seiner besten Zeit — verrät, meines Wissens bisher nur in meiner Besprechung [2]) des obgenannten Werkes von Dr. Hammer eine literarische Erwähnung fand.

Auch im Laufe des Jahres 1915 gelang mir zufällig die Ausfindigmachung zweier nicht uninteressanter Staffeleibilder Knollers, die sich in der Literatur nicht nachweisen lassen; einer Ölskizze zu dem Seitenaltar der Servitenkirche zu Innsbruck [3]), welche Maria mit dem Kinde, umgeben von St. Joseph, den beiden hl. Johannes und drei hl. Jungfrauen darstellt und aus dem Besitz einer Innsbrucker Familie in den des in München lebenden Ingenieurs Seif übergegangen ist; ferner eines Ölbildes: Christus am Kreuz mit Magdalena, das sich mit anderen, gleichfalls Knoller zugeschriebenen, doch seinem Pinsel fernstehenden Bildern, in Steinach am Brenner, dem Heimatdorfe Martin Knollers, befindet. Es wurde dem jetzigen Besitzer (Hotelier Peer-Innsbruck, von dessen mütterlicher Familie namens Zangl vererbt [4]), welch letztere unserm Knoller den Taufpaten [5]) gab.

---

[1]) Die Bezeichnung lautet: Martin Knoller f.

[2]) Die Bezeichnung lautet: Martin Knoller F. 1767.

---

[1]) Hammer Dr. H., Die Entwicklung der barocken Deckenmalerei in Tirol, S. 267.

[2]) M. Rumer, Ein Buch über die barocke Freskomalerei Tirols. Neue Tiroler Stimmen, 54. Jahrgang, 1914—15, Nr. 38.

[3]) Die Mitteilung von dem Vorhandensein dieses Bildes, in welchem ich die Skizze zu dem erwähnten Altarblatt erkannte, verdanke ich Herrn Archivar Dr. Möser-Innsbruck.

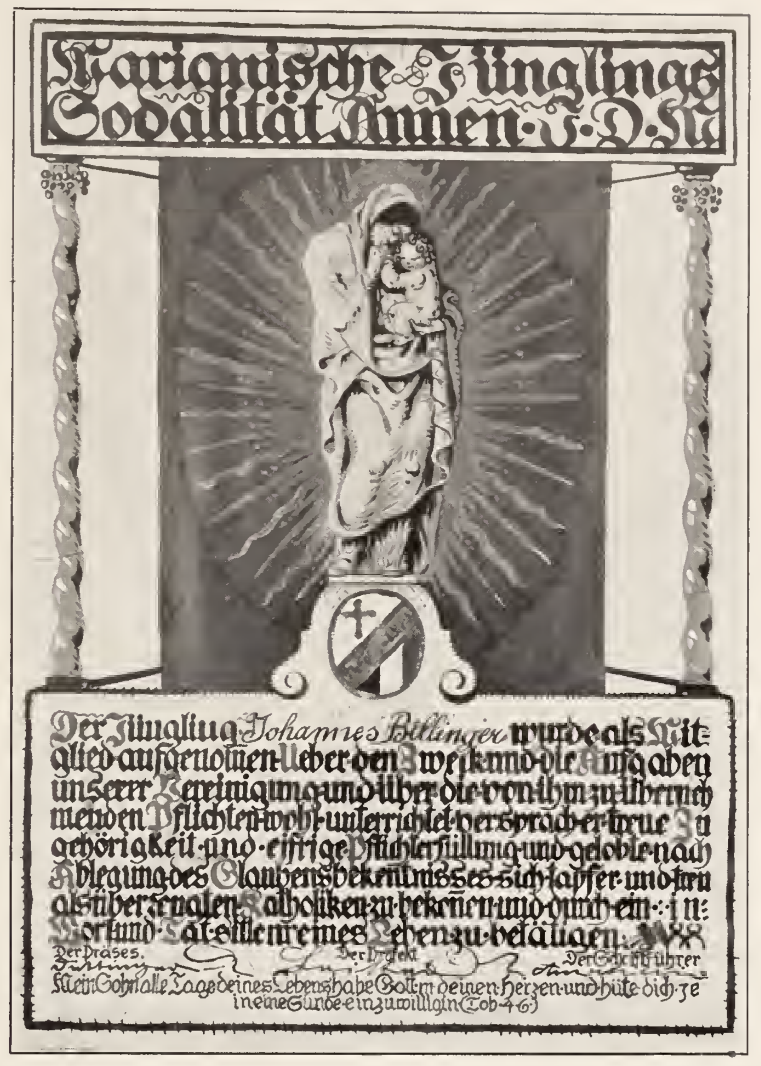
[4]) Mündliche Mitteilung des Besitzers.

[5]) Diese Tatsache wird durch die pfarramtliche Eintragung der Taufe Knollers im Taufbuch der Pfarre

Aus diesen wenigen Angaben erhellt immerhin, daß die vorhandenen Verzeichnisse Knollerscher Werke[1]), so erfreulich reichhaltig sie sind, im Laufe der Zeit durch emsige Forscher und Stilkritiker noch manche Erweiterung erhoffen dürfen; denn wir haben es bei Knoller zwar durchaus nicht mit einem leichtsinnigen Fapresto, aber immerhin mit einem bis ins hohe Alter leicht und emsig schaffenden, die technischen Schwierigkeiten spielend beherrschenden Meister einer überaus malfreudigen Zeit zu tun.

Günstiger als das Ergebnis der literarischen Quellenforschung war jenes der nebenher gehenden stilkritischen, der auch von je mein wärmeres Interesse galt, da sie uns, sei ihr Ergebnis wie immer, in Berührung, nicht mit dem toten Buchstaben, sondern mit der lebendigen Kunst bringt.

Mein erstes war hier, den übrigen Sebastiansbildern Knollers nachzugehen, deren die Literatur drei verzeichnet[2]) — eines in Steinach a. Brenner, der Heimat Knollers[3]); eines in der Stiftskirche zu Ettal in Oberbayern[4]); eines in der K. K. Gemäldegalerie zu Wien und von denen ich das Steinacher Bild bereits in meiner Kinderzeit gesehen hatte. — Ich suchte im Herbst 1914 sowohl dieses, als das mir bis dort nur aus der Literatur bekannte Ettaler Bild auf;



HANS FAULHABER „BESCHÜTZERIN“

Lobende Erwähnung. — Text S. 273

beide haben das Martyrium des hl. Kriegers zum Vorwurf; jedes faßt indes einen von dem unsern völlig verschiedenen Moment ins Auge: Ettal den Beginn des Martyriums; Steinach die Auffindung und Labung des Märtyrers durch die hl. Irene. Das Bild der Wiener Galerie scheint nur eine Skizze zu dem Altarblatt von Steinach zu sein. Das sagt uns wohl, daß Meister Knoller sich in die St. Sebastians-Legende besonders liebevoll vertieft haben müsse und das ist nun allerdings ein wertvoller Beweis für die Wahrscheinlichkeit seiner Autorschaft an dem Münchner Bild, aber nur ein Beweis für die psychologische Wahrscheinlichkeit. Und der genügt nicht.

Durch Versenden einer kleinen Kopie meiner Aufnahme des Münchner Bildes an einige befreundete Kenner suchte ich, trotz des

---

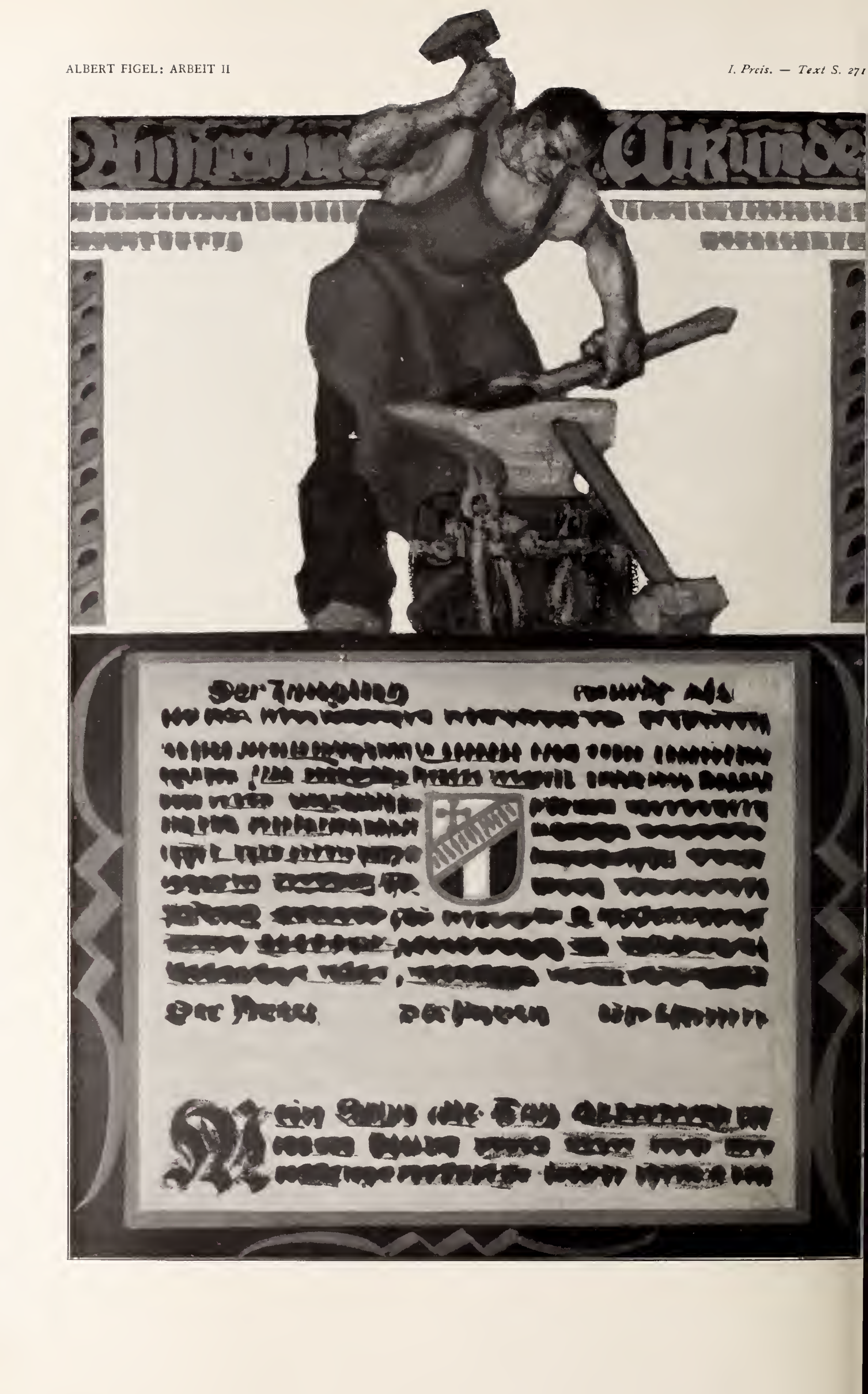
Steinach verbürgt, deren genaue Abschrift ich der Freundlichkeit meines Landsmannes, Historienmalers Ph. Schumacher danke. Dieselbe lautet: 8. Nov. 1725 Martinus legit. fil. Franzisci Chnoll pictoris et Mariae Fidlerin; ex sacro fonte tenente Cath. Chrallerin nomine mariti Josephi Zangl scrinarii in Steinach. Die später festgewordene Namensform »Knoller« statt der hier verwendeten »Chnoll« kommt im selben Taufbuch bei Eintragung der zahlreichen Geschwister Martins bereits mehrmals vor: ähnliche Schwankungen bei Schreibung der Eigennamen finden sich im 17. und 18. Jahrhundert öfters.

[1]) Vergl. Benedict v. Sardagna: »Einige Nachrichten von dem Historienmaler Knoller«, Handschrift im Ferdinandeum zu Innsbruck; Dipauliana, Bd. 1295, Nr. VI, ferner Glausen, Menghin, Popp, Nagler und Wurzbach a. a. O.

[2]) Popp a. a. O.

[3]) Die Bezeichnung des Steinacher St. Sebastianbildes lautet: Martinus Knoller inv. et Pinx. 1783.

[4]) Das Ettaler Blatt trägt die Bezeichnung: Martin Knoller Tirol. Fecit Romae 1765. Vergl. auch Glausen a. a. O., S. 223 und Popp, S. 99.





HANS FAULHABER „O MARIA, HILF“

II. Preis. — Text S. 271.

durch den Krieg erschwerten Verkehres in Erfahrung zu bringen, ob in Sammlungen, oder bei Privaten Skizzen oder Zeichnungen Knollers existierten, welche deutliche Beziehungen zu unserm Bilde erkennen ließen. Die einlaufenden Nachrichten — so von dem Knoller-Biographen Direktor Menghin—Meran und dem Direktor des Meraner Museums Dr. Fr. Innerhofer — lauteten leider verneinend. Auch in den mir bekannten Beständen des Brixners Diözesan-Museums fand sich nichts. Besondere Hoffnungen hatte ich auf die reiche Handzeichnungssammlung des Stiftes Stams[1]) gesetzt, welche viele Blätter von Knollers Hand besitzt und ich hätte in dieselbe daher gerne persönlich Einsicht genommen. Da jedoch letzteres durch Zeitumstände untunlich wurde, hatte der alle Kunstforschungen stets außerordentlich wohlwollend fördernde

---

[1]) Vergl. Hammer, »Eine Sammlung unbekannter Handzeichnungen Martin Knollers«. Diese Handzeichnungen stammen aus dem Nachlasse des Knollerschülers Schöpf, der sie, kinderlos verstorben, dem Stifte Stams im Oberinntale hinterlassen hat, aus Dankbarkeit, weil das Stift einst seine Ausbildung zum Künstler gefördert hatte.

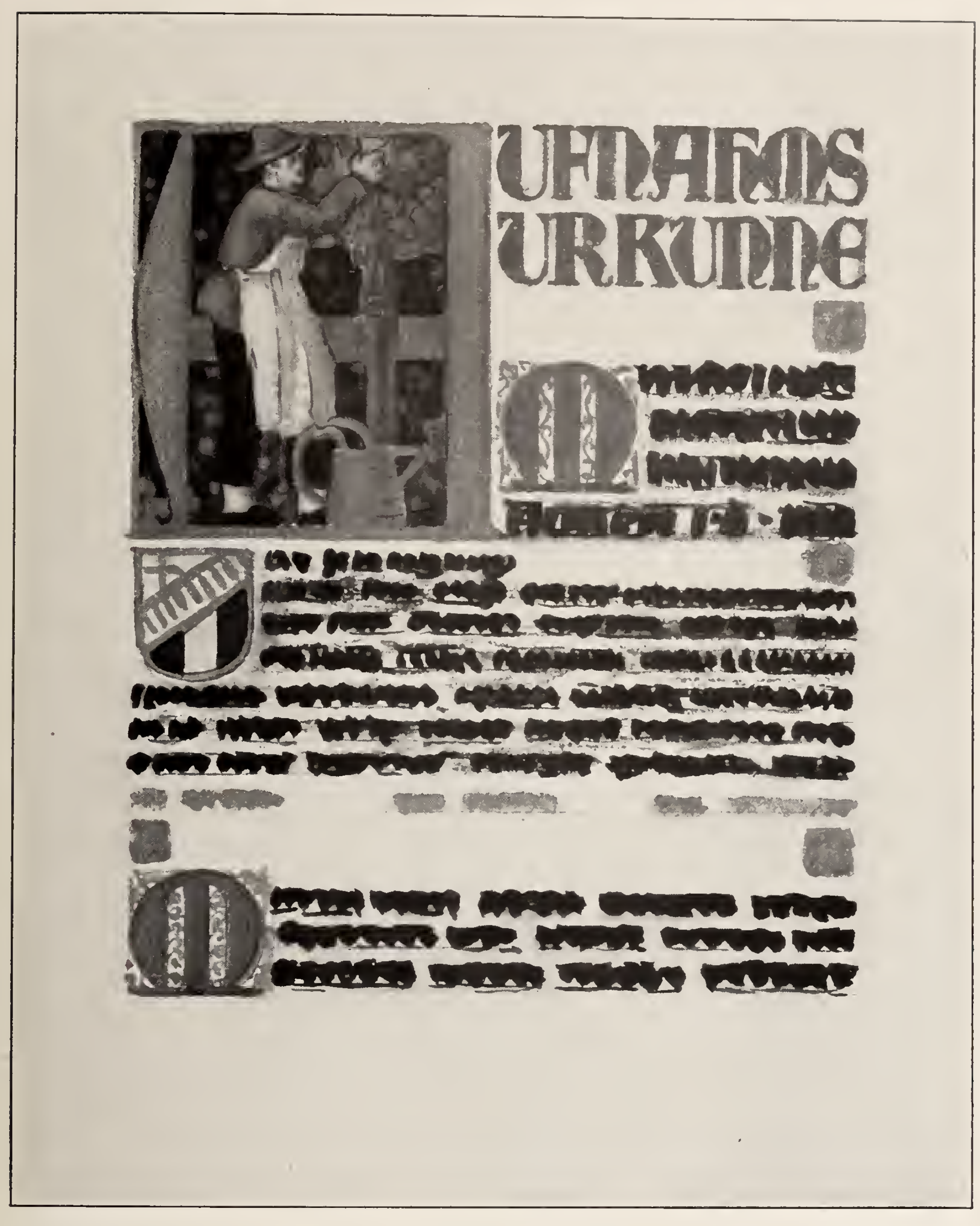


HANS FAULHABER „BETE UND ARBEITE"

III. Preis. — Text S. 271

Hw. Prälat Stefan Mariacher von Stams die Güte, die Sammlung selbst eingehend durchzusehen und machte mir die Mitteilung, daß sich verwandte Motive darin nicht fänden. — Auf die Prüfung der in der Münchener Sammlung befindlichen Knollerskizzen mußte ich wegen Kriegseinberufung des betreffenden Beamten verzichten. Noch blieb mir als einigermaßen hoffnungverheißend eine Besichtigung der mir übrigens bereits bekannten, von Knoller reich mit Fresken und Altarblättern geschmückten Klosterkirche zu Gries[1]) bei Bozen. Es befind sich dort über der Orgelbühne ein Enge konzert, das wohl zu den bezeichnendste und zugleich liebreizendsten Schöpfunge Knollers gehört (einige Engel aus dem E taler Chorfresko stehen demselben unmitte bar nahe). Diese Engel mit den anmut geneigten Köpfen und dem wehenden, weic flockigen Haar, mahnen unwillkürlich a

[1]) Vergl. Glausen a. a. O, S. 241; Popp a. a. C S. 59; P. S. Christian a. a. O.; Hammer, Die Entwic lung der barocken Deckenmalerei Tirols, S. 368 ff.



ALBERT FIGEL „GUTE FRÜCHTE“

Lobende Erwähnung. — Text S. 271

unser Bild. Aber so ganz direkte Beziehungen zu demselben lassen sich nicht herstellen.

Einmal in Gries, suchte ich nun auch Mittel und Wege, den von Knoller im Empirestil ausgemalten Saal der Gerstburg im benachbarten Bozen besichtigen zu dürfen. Hier erwartete mich eine angenehme Überraschung: Dieser Merkur (Abb. S. 284) in der Südwestecke des Saales war ein leibhaftiger Halbbruder unseres Sebastian! Haltung und Typus waren so auffallend verwandt, daß man nicht umhin können wird, ihn demselben Künstler zuzuschreiben. Von der gräflichen Familie Huyn wurden mir Studien und photographische Aufnahmen in dem Saale auf das liebenswürdigste ermöglicht, und wenn ich auch aus Gries nur die Bestärkung meiner allgemeinen Überzeugung mitnehmen konnte, daß Knollers Art in Auffassung und Ausführung, Linienführung und Kolorit sich mit dem hl. Sebastian in München wohl vereinen lasse, hier hatte ich endlich eine Gestalt gefunden,

die mehr als solch allgemeine Beziehungen bot; wenn sie auch merklich verändert, mit anderen Attributen versehen ist und weil grau in grau in Fresko an die Wand gemalt, dem Sebastian, der die ganze Leuchtkraft, Tiefe und Wärme der Öltechnik hat, bedeutend nachsteht, überdies schon als Nachbildung einer Statue, nicht eines Lebenden gedacht und als einfaches Dekorationsstück gröber ausgeführt ist. —

Die allgemeinen Rückschlüsse auf die Wandlungen in Knollers Kunst, die sich aus dem Vergleich des Sebastiansbildes mit dem Merkur der Gerstburg ergeben, wollen wir später ziehen. — Ich entdeckte ferner unter den leider nicht zahlreichen Handzeichnungen Knollers im Innsbrucker Museum Ferdinandeum einen Studienkopf, der offenbar eine Skizze zu dem Merkur der Gerstburg darstellt (Abb. S. 284). Die äußerst sauber gezeichnete Skizze ist auf graugrün getontem Papier in schwarzer Kreide ausgeführt und an einzelnen Stellen, jedoch spärlich, mit Weiß gehöht. Meines Erachtens bildet dieser Studienkopf die Zwischenstufe zwischen unserm Sebastian und dem Merkur der Gerstburg. Formal ist er bereits vollständig in den letztern verwandelt, etwas jugendlicher als Sebastian, mit dem kurzen, geringelten Haar, während jener (Abb. unten) das sanft gewellte, halblang niederhängende, wie von einem Windhauch unnachahmlich anmutig bewegte Haar hat, das in hervorragender Weise mit zu Knollers künstlerischen Eigenheiten gehört, gerade so, wie die schlankfingerigen, feinen Hände, die beispielsweise bei dem hl. Johannes Ev. auf dem Ettaler Hochaltarblatt mich sofort an unser Münchner Bild erinnerten. — Auf dem kurzen Rollhaar des Studienkopfes sitzt der Flügelhut, das entscheidende Merkmal des Götterboten. Ich fordere den Leser zu einem Vergleich zwischen den beiden Köpfen auf, mache ihn aufmerksam auf die Form der Nase — fast klassisch, mit einer feinen Biegung; auf die ruhigstarke Linie der Augenbrauen und die bei beiden Köpfen außerordentlich ähnliche Form des Ohres, dessen Oberteil übrigens bei dem Sebastianskopf durch die Haare verdeckt wird, besonders aber auf den leise geöffneten, männlich ernst und edel geformten Mund, in dem ein ganz eigener Zug ergreifender Hingabe liegt.



KOPF DES HL. SEBASTIAN AUS DEM AUF SEITE 283 ABGEBILDETEN GEMÄLDE

Die Gerstburg-Fresken sind vorläufig nicht genau datierbar[1]), doch sind sie jedenfalls nach der Zeit entstanden, in die ich, seiner künstlerischen Beschaffenheit halber, unser Sebastiansbild setzen möchte.

Ein Staffeleibild von kaum 1 m Höhe kann allerdings sehr wohl nicht an seinem jetzigen Standort, sondern anderswo gemalt und erst später dahin ge-

[1]) Vergl. Benedict v. Sardagna a. a. O. (Handschrift des Ferdinandeums), ferner Glausen a. a. O., Seite 246; Popp a. a. O., S. 94.

Sardagnas Nachrichten über Knoller, welche das Fresko in der »Gersburg« (damals einem Herrn von Menz gehörig, daher öfters nur als »Menzsches Haus« bezeichnet) erwähnen, scheinen aus der Zeit zwischen 1788 und 1794 zu stammen, was sich aus der anderweitig bekannten Datierung einzelner darin erwähnter Werke dartun läßt. Das darin enthaltene deutsche Verzeichnis gibt nämlich nur Werke, die vor dem Jahre 1789 entstanden sind, an; das eingehendere und jedenfalls von einer Knoller nahestehenden Persönlichkeit herrührende italienische Verzeichnis bricht um 1794 ab. Damit ist die untere Grenze für die Entstehung der Fresken in der Gerstburg gegeben; weil im erstgenannten Verzeichnis bereits enthalten, dürften sie vor 1789 vollendet worden sein.



HL. SEBASTIAN IM PRIESTERHAUS (JOHANNEUM) IN MÜNCHEN
Text S. 273—289

bracht worden sein. Malte doch Knoller selbst die beiden ersten Altarbilder für Ettal (darunter das schon erwähnte Martyrium des hl. Sebastian) in Rom[1]), jene für das Stift Gries bei Bozen in Mailand[2]).

Allein, nachdem sich Knoller erwiesenermaßen mehrmals in Bayern[3]) und wahrscheinlich drei oder viermal in München selbst[4]) aufhielt — 1773—74 fällt die Ausmalung des Bürgersaales[1]), die er mit mehreren Unterbrechungen vollzog; 1786 hat er laut Bezeichnung[2]) das Hochaltarblatt in Ettal dortselbst ausgeführt, soll aber nach Glausen[3]) vorher nochmals in München gewesen sein — so ist das Nächstliegende und Einfachste wohl das, unser Bild in München selbst entstanden zu denken. Es liegt kein Grund vor, Glausens Nachricht anzuzweifeln, daß Mün-

[1]) Glausen a. a. O., S. 223.
[2]) Christian a. a. O., I. Teil, S. 8 ff.
[3]) Glausen a. a. O., S. 233 ff., S. 243 und S. 245; Popp a. a. O., S. 52 ff., S. 64 und S. 73.
[4]) Glausen, S. 243 und S. 245; Popp, S. 64.

[1]) Ebenda; Glausen (S. 243), hat irrtümlich 1775.
[2]) Die Bezeichnung des Ettaler Hochaltarblattes lautet: Martin Knoller Inv. et Pinx. Ettalae 1786; vergl. Glausen a. a. O., S. 233; Popp a. a. O., S. 99.
[3]) Glausen a. a. O., S. 245.



MARTIN KNOLLER MERKUR
Text S. 281

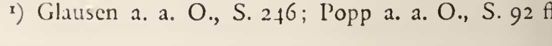
chener Privatpersonen Bilder von ihm besessen hätten[1]); vielmehr ist es höcht wahrscheinlich, daß der Meister, dem bei seinem Auftreten in München der Ruf seiner bewunderten Neresheimer Fresken voraneilte, alsbald von Kunstliebhabern Aufträge erhielt. So dürfte unser Bild wohl gleichzeitig mit dem Bürgersaale 1773—74 entstanden sein. Diese Lösung scheint mit Rücksicht darauf, daß die siebziger Jahre jedenfalls die Glanzzeit Knollers waren, sehr annehmbar, und wenn glaubwürdige Quellen uns seinen damaligen Münchener Aufenthalt als einen durch mancherlei widrige Zufälle getrübten schildern, währenddessen der Meister die gewohnte Heiterkeit und Schaffensfreude nicht gezeigt habe[2]), so dürfte dies Bild, das so recht von seelischem »Durchringen« spricht, vielleicht um so mehr in diese Zeit zu setzen sein.

Der andere dafür noch in Betracht kommende Zeitpunkt — 1785 — der sich allein auf eine schon erwähnte, nicht näher verbürgte Annahme Glausens stützt, dünkt mich aus stilkritischen Gründen — gerade mit Rücksicht auf den Merkur der Gerstburg bei Bozen — minder wahrscheinlich. Das Sebastiansbild bezeichnet ohne Frage den Höhepunkt der Kunst Knollers. Wenn wir den Merkur der Gerstburg auch nur anatomisch mit demselben vergleichen — welche Erstarrung! — Zwischen dem Ettaler Aufenthalt Knollers und der Gerstburg lag aber noch etwas: die Decke des Palais Taxis in Innsbruck[1]), vielleicht das Unfreudigste, was uns unser Meister übermacht hat. Das konnte so bald auf den Münchner Sebastian nicht folgen. Es lag wohl sicher mehr als ein Jahrzehnt dazwischen, währenddessen der Akademismus langsam an dem gesunden Lebensmark der Knollerschen Kunst zehrte. Wenn dies Mark trotz allem nie vollständig aufgezehrt wurde, wenn neben den von der »blassen Theorie« angekränkelten, vom Allzuviel der akademischen Vorschriften geknebelten und gelähmten Gestalten doch wieder wie plötzlich frisches, unmittelbares Leben und blühende Anmut erscheint — nun Knollers Kunst war eben ein kräftiges Kind der Berge, das sich nie ganz umbringen ließ!

Führte uns die Frage nach verwandten Gebilden unter den Schöpfungen unseres Meisters nach vorwärts, so sei von unserm Bilde nun noch ein Blick nach rückwärts getan, um nach seinen Vorfahren zu fragen.

Selbst die größten Schöpfungen der Men-

[1]) Ebenda.
[2]) Glausen a. a. O., S. 245; Popp a a. O., S. 65.


[1]) Glausen a. a. O., S. 246; Popp a. a. O., S. 92 ff.



MARTIN KNOLLER MERKUR
Studie. — Text S. 282

schen pflegen nicht ahnenlos in die Welt zu treten. In den Kunstepochen, denen Knollers Schaffen gehörte, war das schon erst recht nicht der Fall. Die Zeit des Raffael, Michelangelo, Leonardo, Tizian war vorüber; entbehrten Barock und Rokoko auch bei weitem nicht in dem lang geglaubten Maß der Originalität, so zehrten sie doch immerhin stark von dem gewaltigen Erbe, das ihnen geworden, und der Eklektizismus, in den Knoller durch Mengs hineingezogen wurde, erhob die Nachahmung der großen Alten direkt zum Gesetz. Herüberzunehmen, was ihn in Werken anderer fesselte und begeisterte, konnte also unserem Meister, wie anderen Zeitgenossen, unmöglich anstößig scheinen, und wir haben Belege dafür, daß er es auch getan. So soll, laut Mitteilung meines Landsmannes, des Historienmalers Schumacher-München, das vielbewunderte St. Sebastiansbild in Steinach, dessen Skizze sich, wie bereits bemerkt, in der K. K. Gemäldegalerie in Wien befindet, einem Altarblatt von Rottmayr im Dom zu Passau nachgedichtet sein — wir dürfen füglich sagen »nachgedichtet«, denn wie mein Gewährsmann versichert, ist namentlich das Kolorit bei Knoller ein ganz anderes — und wer immer das Steinacher Bild kennt, weiß, wie gerade in dem eigentümlich gedämpften Kolorit der elegische Zauber liegt, der Knollers Werk so wirkungsvoll macht.



SCHÖPF ZEICHNUNG NACH A. CARRACCI

Text S. 287

Es ist Knollers lebhafte Phantasie und sein starker, freudiger Schaffensdrang, was ihn davor bewahrte, das zu werden, was so viele an technischem Können ihm keineswegs nachstehende Künstler in Italien geworden waren, in jenem Land, wo der Segen, aber auch die Gefahr übermächtiger Vorgänger sich an den Künstlern viel stärker auswirkte, als bei uns. — Der Beeinflussung war Knoller aber immerhin zugänglich; wie und inwieweit, darüber lassen sich gerade an unser Sebastiansbild interessante Erörterungen knüpfen. Zunächst kann ich feststellen, daß mir keine Darstellung des heiligen Sebastian von andern Meistern bekannt ist, an welche unser Bild sich direkt anlehnte. Riberas Bild im Wiener Hofmuseum z. B. behandelt denselben Moment aus der Geschichte des Märtyrers, jedoch formal ganz verschieden.

Im Verlaufe der hierüber angestellten Studien habe ich indes manches gefunden, was in mehr oder minder losen Beziehungen zu unserm Bilde steht und der Erwähnung wert sein dürfte, um der interessanten Aufschlüsse willen, die es uns über die Künstlerart des Meisters gibt. — Wer München kennt, wird sich eines dem Alessandro Padovano zugeschriebenen Martyriums des hl. Sebastian[1]) erinnern, welches einen der Seitenaltäre in der St. Michaels-Hofkirche schmückt. Wir sehen dort den Märtyrer bis auf ein Lendentuch entblößt, mit seitlicher Wendung des Körpers an einen Baum gebunden, Rumpf und Beine an den Strunk desselben gefesselt, während der linke Oberarm emporgezogen und an einen vorragenden Ast gebunden ist, wodurch die starke Ausbiegung des Körpers entsteht, die zusammen mit der heftigen Bewegung des gegenüber am andern Bildrand gruppierten Bogenschützen ein gewaltiges, fast stürmisches Gegeneinander ergibt, das in der nicht minder stürmisch niederstürzenden Puttengruppe in der Höhe sich gleichsam vereinigt.

[1]) Zauner, München in Kunst und Geschichte, München 1914, S. 205.



RUMÄNISCHER FRIEDHOF IN VLADULENI
Text S. 289

Hat Knoller dies Altarblatt gekannt und hat es auf unser Münchner Bild irgendwelchen Einfluß geübt?

Die erste Frage ist zweifellos zu bejahen, da das Bild — seit Jahrhunderten an derselben Stelle — unserm Meister bei seinem Münchner Aufenthalt nicht entgangen sein kann, zumal der Bürgersaal in nächster Nähe der St. Michaelskirche liegt. Ganz gewiß hat das Werk auch Knol-lers Interesse gefes-selt. In der Stellung des Märtyrers könnter wir bei unserm Knollerbild ja gewisse Reminiszenzen an Padovano vermuten. Hat Knoller der letzteren tatsächlich studiert und benutzt, so ta er es aber immerhin nu so, wie bei einem Modell, das eine ihm zufällig interessante, seinem klar verfolgten Ziele dienliche Stellung eingenommen. In der Komposition ging er völlig seinen eigenen Weg, indem er einen ganz andern Moment des Martyriums zur Darstellung wählte, und statt de figurenreichen dramatischen Szene eine ganz und gar lyrisch auf gefaßte Einzelgestalt und zwar nur als Kniestück gab. Daß der zur Zeit, wo er da Münchner Sebastiansbild schuf, jedenfalls au der Höhe des Könnens stehende und desser vollbewußte Meister nichts von Padovano düsterem Kolorit annahm, darf uns nich wundern; mehr hervorgehoben zu werde verdient aber, daß Knoller, dessen Stärk nach seinen Zeitgenossen und ersten Biographen besonders im »Gewaltigen und Ungeheuren« läge,[1]) gerad das Ungestüme un wild Bewegte von Padovanos Bild aus seine Auffassung völlig au schaltet. Das lag ja zun Teil in der Wahl eine andern Momentes; abe auch hier dämpfte er de Ausdruck des Schme zes zu einem ganz le sen, wenn auch tiefe Ton, über dem verkl rend die Innigkeit treue voller Hingabe schweb Padovano gibt den vo Idealen erfüllten, ab noch von dem ganz Ungestüm der Juge



RUMÄNISCHER FRIEDHOF IN VLADULENI
Text S. 289

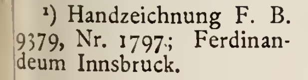
[1]) Glausen, S. 256.



BRUNNEN UND TOTENTAFELN IN RUMÄNIEN
Text S. 289

durchgluteten Jüngling; Knoller den Mann, der kaum über das Jünglingsalter hinaus, bereits seelische Vollreife erreicht hat. Sein Sebastian ist völlig abgeklärt. Das wirft ein lehrreiches Streiflicht auf die oben zitierte Bewertung Knollers.

Bedeutsamer als Padovanos Altarblatt dürften für die Vorgeschichte unseres Bildes, für seinen inneren Zusammenhang mit Meistern, von denen Knoller bei diesem Werke mittelbar beeinflußt war, die Hinweise sein, welche uns durch zwei Handzeichnungen des Knollerschülers Schöpf im Ferdinandeum zu Innsbruck gegeben werden. Dieselben finden sich in dem seinerzeit dem Ferdinandeum vom Zisterzienser-Stift Stams als Depot übergebenen XXII. Bande der Handzeichnungen Schöpfs. In der einen dieser beiden Zeichnungen (Abb. S. 285) erkannte ich eine genaue, fleißige Kopie[1]) einer jener dekorativen Füllfiguren, welche, durch die berühmten Sklaven Michelangelos angeregt, die Decke des Saales im Palazzo Farnese zu Rom — das bekannte Werk der Carracci — bevölkern. Der Akt mahnt auffallend an unseren Sebastian. Zwar ist an eine bewußte Anlehnung des Sebastiansbildes an dieses Motiv nicht zu denken, wohl aber darf eine Beeinflussung der Phantasie Knollers vermutet werden, da das Schülerverhältnis des Künstlers zu Raffael Mengs ihn auf die Carracci hinwies und er ein glühender Verehrer des Annibale Carracci gewesen zu sein scheint[1]), also gewiß mit nicht minderem Eifer als nachmals sein Schüler Schöpf die Werke der Carracci studiert haben wird. — Der Typus des Kopfes Sebastians weicht von jenem



[1]) Handzeichnung F. B. 9379, Nr. 1797; Ferdinandeum Innsbruck.

[1]) Popp a. a. O., S. 127.



RUMÄNISCHER FRIEDHOF IN GABERA
Text S. 289



HOLZKIRCHE IN KRECHOW, GALIZIEN
Text S. 289

der genannten Carracci-Kopie offensichtlich ab: er ist jugendlich-weicher, nicht so stramm plastisch erfaßt und ist ein spezifischer Lieblingstyp Knollers.

Ist er nun Knollers ureigene Schöpfung?

Im selben Band der Handzeichnungen Schöpfs findet sich eine Aktfigur[1]) eines Jünglings, deren Kopf mich lebhaft einerseits an unseren Sebastian, anderseits an mehrere, mir teils im Original, teils in Reproduktion bekannte Bilder Guercinos mahnte, so an den schlafenden Endymion (Florenz, Uffizien); an ein Brustbild des jugendlichen Johann Baptist in der Vatikanischen Galerie zu Rom; endlich und ganz besonders an einen knienden hl. Sebastian im Palazzo Pitti zu Florenz. Alle diese Bilder haben in der Gesamtanlage, ja selbst in der Haltung des Kopfes mit unserem Sebastian nichts zu schaffen; aber sie haben trotzdem jene, vielleicht mehr auf innere als auf äußere, ausmeßbare Ursachen sich gründende Verwandtschaft, von der wir nicht sagen können, ob sie zum größeren Teile das Ergebnis liebevoller Studien, oder der Zeitrichtung, oder aber einer angeborenen Ähnlichkeit der Begabung und des ganzen Wesens war. Letztere mag die Grundlage der ersteren gebildet haben; wenn unser Sebastian in der Tat an Guercino mahnt[2];) so schöpfen wir daraus die Erkenntnis, daß Knoller dem Bolognesen geistesverwandt war. »Du gleichst dem Geist, den du begreifst«, gilt auch und ganz besonders in der Kunst. Weil er empfand wie Guercino, formte er wie dieser; es war innere Geistesverwandtschaft, nicht äußeres Abschauen. Die erwähnten Beispiele von Padovano und Carracci zeigen deutlich, daß Knoller in seinen guten Schöpfungen, auch wenn er sich beeinflussen ließ, ausschied, was seinem eigenen Wesen und seinem künstlerischen Erkennen widersprach.

Wir sind zu Ende.

Der Leser hat das Bildermaterial, dessen ich mich bei meinen vergleichenden Studien bediente, vor sich und ich muß ihm das Endurteil überlassen. Strenge Historiker werden vielleicht das Ergebnis zu mager finden. Aber selbst wenn es mir bei dem Schweigen der literarischen Quellen und dem vorläufigen



RUMÄNISCHE TOTENTAFELN
Text S. 289

[1]) Handzeichnung F. B. 9379, Nr. 1796.
[2]) Popp, S. 98.

Mißlingen des Versuches, eine sichere Skizze Knollers für unser Bild zu finden, nicht gelungen wäre, die Fachmänner von der Autorschaft Knollers genügend zu überzeugen, glaube ich meine Arbeit nicht ganz verloren: möge sie nur Anregung sein zu ernster Würdigung eines unsere Hochschätzung vollauf verdienenden Meisters, und möge sie vor allem in weitere Kreise die Kenntnis eines Werkes tragen, das allen, die ein Versenken in die christlichen Ideale als höchstes Ziel der christlichen Kunst anerkennen, gerade in diesen Tagen der Kriegsnot Erhebung und Trost bieten wird.



TYPISCHE RUMÄNISCHE KIRCHE IN NEGOESTI
Text unten

KIRCHEN UND FRIEDHÖFE IM OSTEN

(Zu den Abbildungen S. 286—291)

Vom Westen gen Osten wandert die europäische Kultur, die echte wie die falsche. In den Gebieten des Ostens wohnt noch so viel altes, unverfälschtes Volkstum, daß es dem ganzen dortigen Leben seinen Stempel aufdrückt, den Gedanken und Empfindungen, dem Leben und Schaffen viel kräftiger die Wege zeigt, als dies in Mittel- oder gar Westeuropa der Fall ist. Man denke nur an den Charakter der russischen, rumänischen, bulgarischen Dichtung, an die Vorliebe, mit der die modernen Maler jener Gegenden ihre Motive gerade dem Volksleben entlehnen. Viel ursprüngliche Kraft liegt darin, Einfachheit der Lebensauffassung und Lebensführung, die den Zusammenhang mit der Natur nicht verloren hat, kindliche Freude an der Farbe, unbefangene Prachtliebe, Herbheit und Schwermut. An dem Reichtum schlichter Motive, welche die Volkskunst des Ostens darbietet, muß jedes empfängliche Gemüt Freude haben, zum Nachsinnen durch sie angeregt werden.

Wir verdanken die S. 286–291 wiedergegebenen Bilder aus Galizien, Rumänien und Rußland der huldvollen Vermittlung Ihrer Königlichen Hoheit Prinzessin Hildegard von Bayern. Die Aufnahmen wurden in den Gebieten des Kriegsschauplatzes durch S. Exzellenz Herrn General von Kneußl gemacht. Da ist die Kirche von Mielnica, ein echt russischer Typ mit den vielen großen und kleinen Zwiebelkuppeln und dem stattlichen, ernsten Bau, dem es an monumentaler Wirkung nicht fehlt (Abb. S. 291). Weite Ebene ringsum, in der sie der beherrschende Punkt ist, mit dem Boden, der sie trägt, so verwachsen, als hätte er selbst sie hervorgebracht, um dem Menschen die Ehre seines Schöpfers zu verkünden. Den gleichen Eindruck hat man bei der einsam aufragenden Kirche von Negoesti (Abb. oben). Ganz anderen Charakter zeigt sie mit ihrer stolzen Säulenvorhalle, mit den feierlichen Heiligenbildern an der Stirnwand, mit dem stillen Lisenenschmucke der Wände, mit dem schön gezeichnetem Turme. Ein prächtiges Sinnbild ist sie — und sie ist typisch — für die Eigenart des rumänischen Gefühlslebens mit seinem Hange zur Romantik. Wer einen Einblick hierin gewinnen will, lese rumänische Dichtungen, die z. B. Kotzebue 1857 oder Carmen Sylva 1881 herausgegeben hat. Den Werken der bildenden Kunst eignet freilich dort größere Abgeklärtheit als den oft heißblütigen Poesien. Nach Galizien führt uns das dritte Bild. Wir sehen die Kirche des Ortes Krechow (Abb. S. 288). Holz das Baumaterial, Kuppeln, malerische Dächer, Türme — Einfachheit, Einfalt und Pracht in einem Bunde. Das Ganze bedeutsam sich abhebend vom Hintergrunde des baumreichen Friedhofes.

Diese Friedhöfe des Ostens! Fast seltsam



FRIEDHOF VON POWORSK AM STOCHOD
Text nebenan

sich darin, weil ungetrübtes natürliches Empfinden sie hat entstehen lassen. Nirgends auch nur ein Hauch des Trachtens nach falschem Schein Die örtlichen Bedingungen, die Umgebung, der Sinn, der Zweck haben sich ihre Gebilde selbst geschaffen, jegliches Fremde ist ausgeschlossen. Ganz ebenso bei den russischen Friedhöfen. Und dabei völlig andere Form. Höchste Einfachheit, Armseligkeit, Verzicht auf alles, was das Leben äußerlich schmückt. Aber dies Leben ist mit der Natur aufs innigste verknüpft, vereinigt sich mit ihr in sehnendem,

scheinen die Bilder aus Rumänien. Gleich als wären es sonderbare Gewächse, so stehen diese Grabmäler und Marterln da, aus Holz gezimmert, grob geschnitzt und bemalt mit naiv empfundenen, aus fernster Nachfolge byzantinischer Kunst hervorgegangenen Heiligen- und Heilandsfiguren, eine wunderliche, stimmungsreiche Belebung der einförmigen Landschaft. Innerliche Wahrheit verkündet schmerzlichem Umfangen. Doering

ZUSAMMENSCHLUSS ODER OHNMACHT

In einem Vortrag, den kürzlich Stadtbaurat Dr. Hans Grässel im Münchener Architekten- und Ingenieurverein hielt, äußerte sich der um Münchens Architektur hochverdiente Künstler auch zu der Frage, in welcher Weise und durch wen alle von ihm gegebenen Hinweise und Anregungen zur Erhaltung und Förderung eines schönen Charakters Münchens ausgeführt werden sollten. Alle müßten hierzu zusammenhelfen, die Verwaltungen und jeder einzelne jeglichen Standes, der München lieb habe. Besonders müßten sich die Münchener bildenden Künstler wieder zusammenschließen, namentlich die Architekten mit den Bildhauern, Malern und Kunstgewerblern, zu gegenseitiger Anregung und gemeinsamer Arbeit. Auch die gegenseitige freundschaftliche Aus-



FRIEDHOF BEI PADALOWKA AM STOCHOD
Text nebenan

sprache der Münchener bildenden Künstler unter sich sei notwendig, »denn sie fördert die Selbsterkenntnis und das Streben nach Vervollkommnung, beschränkt die Überhebung und die Eifersucht«. Auch alle örtlichen Vereine mit hier einschlägigen Zielen müßten sich nach dem Wunsche des Redners zusammenschließen und die so notwendige Mithilfe der Presse wäre erwünscht.



KIRCHE VON MIELNICA IN RUSSLAND
Text S. 289

Das sind weitschauende Anregungen. Setzen wir an die Stelle des Wortes »München«: »die gesamte christliche Kunst« und sagen wir anstatt »die Künstler Münchens«: »die christlichen Künstler und Kunstfreunde«, so können wir nur dieselben Wünsche hegen. Als Freunde der christlichen Kunst sind ohne weiteres die Angehörigen des geistlichen Standes anzusprechen, auch die sonstigen gläubigen Gebildeten sollten dazu gerechnet werden dürfen. Sie alle sollten sich planmäßig um die christlichen Künstler scharen, die ihrerseits nichts Besseres tun können, als sich enge zusammenzuschließen unter der Losung: Einer für alle, alle für einen! Eigenbrötelei, Eifersüchtelei, kleinlicher Neid, landsmannschaftliche Eitelkeit da oder dort in deutschen Gauen im Künstlerstande wäre eine Versündigung am eigenen Interesse und an dem Wohl der christlichen Kunst. Die deutschen christlichen Künstler brauchen den Zusammenschluß, um zu erstarken, denn außerhalb der streng gläubigen Kreise haben sie eher alles, denn aufrichtige Förderung zu erwarten. Sie benötigen des Zusammenschlusses aber auch, um in vornehmem geistigem Wettbewerb ihre beste Kraft anzuspornen und zu entwickeln. Besonders auch unter sich müssen die Vertreter der verschiedenen Kunstzweige einander nahe kommen: die Architekten, Bildhauer und Maler, damit jeder des andern am rechten Platz gedenke und einer dem andern das Seine lasse. Es ist kein Geheimnis, daß namentlich während der Blüteperiode des aufdringlichen Unternehmertums die Zusammenarbeit von Kirchenbaumeistern mit Malern und Bildhauern nicht in allem vorbildlich war. Dieser Übelstand wird sich mit der Hebung der Kirchenbaukunst bessern, da anzunehmen ist, daß künstlerisch hochstehende Architekten auf die geistigen und materiellen Grundbedingungen des Schaffens der Bilhauer und Maler stets die geeignete Rücksicht nehmen werden.

Selbst an Kunstzentren, wo sie durch Zahl und Leistungen erheblich vertreten sind, gehen die christlichen Künstler in der Menge ihrer sonstigen Berufsgenossen unter, wenn sie nicht in der Lage sind, geschlossen aufzutreten und sich gegen den der christlichen Kunst angehefteten Vorwurf der Minderwertigkeit zu wehren. In noch schlimmeren Verhältnissen befinden sich jene christlichen Künstler, welche an kleinen und kunstfremden Orten leben müssen, ohne Ansporn und sachliche Kritik, bar einer Vertretung ihrer künstlerischen und materiellen Interessen. Steht aber die christliche Künstlerschaft geeinigt da, so ist sie stark genug, um verlangen zu können, daß auch sie und sie in erster Linie gehört wird, wo es sich um Angelegenheiten der christlichen Kunst, um Aufträge für Kirchen, um Unternehmungen auf dem eigenen Gebiete, um Aufklärung in kirchlichen Kunstfragen handelt. Durch Zusammenschluß gewinnen die christlichen Künstler die Hilfsmittel, sich selbst zur Geltung zu bringen, sich selbst zu helfen, bis sie durchdringen.

Die Organisation, welche verderbliche Zersplitterungen der Kräfte hintanhält und allen Raum und Licht und Luft erkämpfen will und gewährt, besteht. Es ist die »Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst« (München, Karlstr. 6).

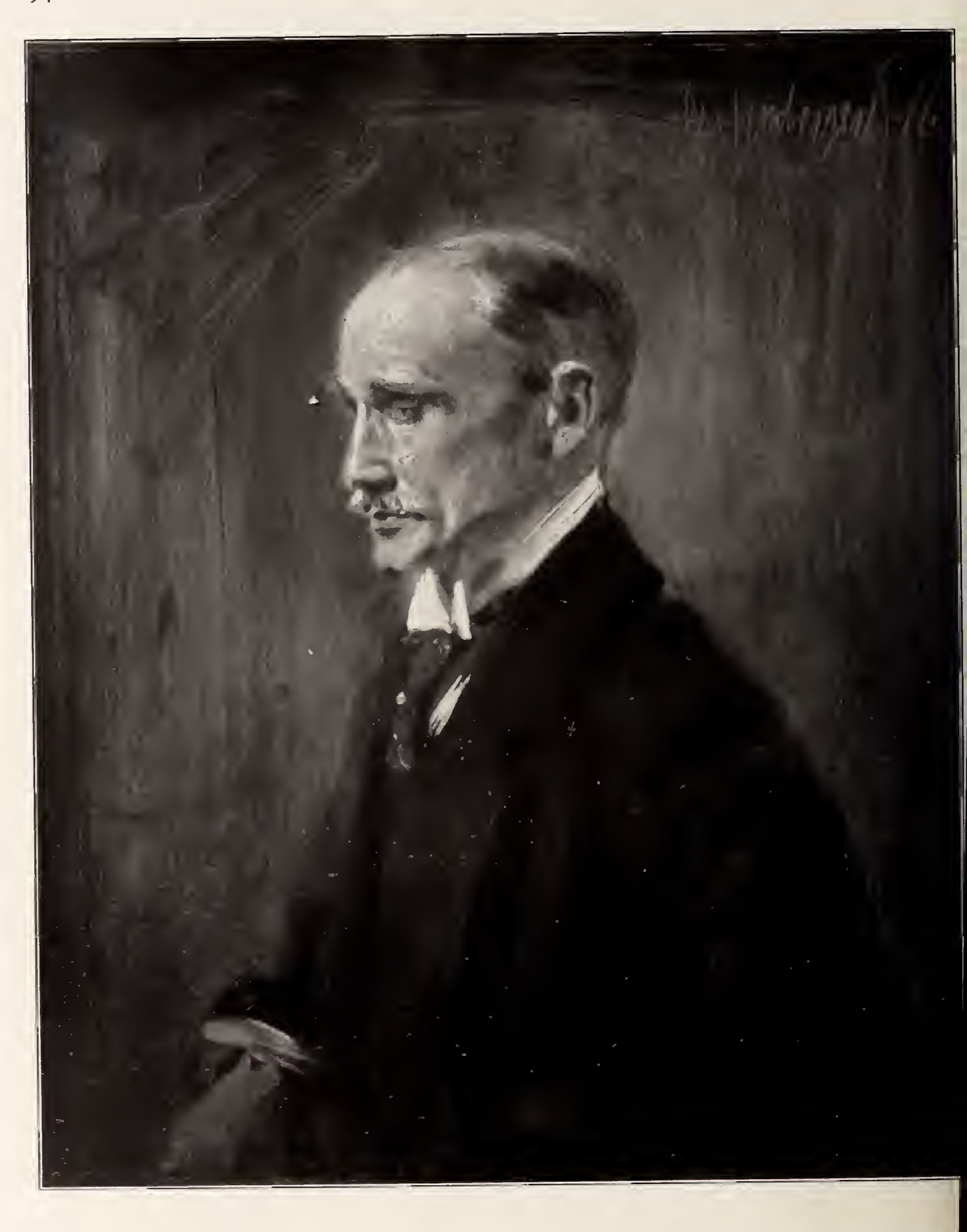
S. Staudhamer



LEO SAMBERGER
REGIERUNGSDIREKTOR ALOIS FRANK



LEO SAMBERGER
BILDHAUER F. KÜHN



LEO SAMBERGER
MINISTERIALDIREKTOR DR. TH. WINTERSTEIN



LEO SAMBERGER
BILDNIS



KRIEGSERINNERUNGSBLATT, FARB. LITHOGRAPHIE VON GEORG KELLNER (NÜRNBERG)

AUSSTELLUNG VON MALEREIEN GEBHARD FUGELS

Die in Privatbesitz übergegangenen Originale der Fugelschen Bibelbilder wurden in der zweiten Maiwoche während weniger Tage im Braklschen Kunsthause zu München der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Gleichzeitig wurden auch einige nicht in jene Reihe gehörige, aber innerlich und gegenständlich verwandte Werke Fugels mit ausgestellt.

Die Reihe der Bibelbilder umfaßt 14 Szenen alttestamentlichen und 11 neutestamentlichen Inhaltes. Die erstere Gruppe beginnt mit der Weltschöpfung und endet mit der Überführung der Bundeslade nach Jerusalem; die letztere umfaßt eine Reihe der heiligen Ereignisse von der Verkündigung an bis zur Pfingstpredigt.

Die 25 Blätter erweisen zum großen Teile die Vielseitigkeit des Fugelschen Könnens. Nur als Porträtmaler vermag er sich hier nicht zu zeigen. Dafür kommt er um so mehr als Landschafter, gelegentlich als Tierdarsteller, vor allem als Maler der menschlichen Gestalt und Seele und als Verkünder überirdischer Gedanken zur Geltung, die in irdischen Formen ihren sichtbaren Ausdruck finden müssen. Daß der Wirklichkeit unbestritten ihr Recht gelassen wird, ist von Anfang an eine der bezeichnendsten Eigenschaften der Fugelschen Kunst gewesen. Sie hat im Verein mit dem hohen Schwunge des Idealismus dazu geholfen, seinen Werken Volkstümlichkeit zu verschaffen, und ist bei seinen Bibelbildern von um so größerer Wichtigkeit, weil diese vorzugsweise für Anschauungs- und Unterrichtszwecke bestimmt sind. Die Hoheit der Gegenstände würde diese bei einseitigem Überwiegen des Realismus nicht davor schützen, ins Alltägliche herabgedrückt zu werden, wie zahllose Beispiele zumal aus neueren Zeiten beweisen. Die Landschaften sind mit Liebe durchgeführt — zu den schönsten gehören die bei der Weltschöpfung, bei der Auffindung des Knäbleins Moses, bei der Rast der Israeliten in der Wüste, die ganz groß empfundene bei Kain und Abel oder beim Elias, der um Regen betet. Zur Wundererscheinung wird sie beim Zuge durch das Rote Meer. Die Tiere zeigen sorgfältigste Beobachtung, wie z. B. beim Adam im Paradiese. Bei der Menschenschilderung wird weder ins Gute noch ins Schlimme übertrieben, sondern schlicht die Wahrheit gesprochen. So beim Verkauf Josefs, bei der Überführung der Bundeslade, beim zwölfjährigen Jesus im Tempel, beim verlorenen Sohne, bei der Dornenkrönung, der Pfingstpredigt. So hat es Fugel auch sonst gemacht. Ein ausgezeichnetes Beispiel dafür, das nicht in diese Reihe gehört und bei der Ausstellung mit zu sehen war, ist seine Krankenheilung mit den meisterhaft geschilderten Gestalten der bresthaften Männer. Von der Darstellung der alltäglichen Menschen zu jener der außerweltlichen Gestalten führt der Weg über die Schilderung übergewöhnlicher, gottbegeisterter, dem Höchsten geweihter Personen. Auch bei ihnen verliert die Fugelsche Kunst nie den Boden der Wirklichkeit. Als Menschen waren jene geboren, Menschen blieben sie; wie Fugel sie zeigt, sind sie Verkörperungen hochgesteigerter, abgeklärter, edelster Menschlichkeit; was in diesem Gewande überzeugend zu uns spricht, ist die Seele, die dem Höchsten entgegenstrebt, an sich und der Menschheit die heiligenden Absichten Gottes zu fördern, zu erreichen sich müht. In folgerichtiger Entwicklung steigt diese Auffassung empor zu der Darstellung der Gottesgebärerin, endlich zu der des Gottmenschen. Aus der schlichten, menschlichen Schönheit, aus der von allem äußerlichen Pathos freien irdischen Gestalt, Miene und Gebärde leuchtet der Glanz überweltlicher Hoheit. Zum Vollendetsten gehört der in Schmerzen ringende Heiland am Ölberge. Wie er danach am Kreuze hängt, dem Erdentode verfallen und doch sein Überwinder, da verkündet sich in der ungebrochenen Haltung des straffen Körpers, verwandt der Auffassung des frühen Mittelalters, bereits deutlich die Übergewalt der höheren Art des Gottessohnes, bei dessen Kreuzestod die Sonne ihren Schein verliert und düsterrote Glut die Lüfte durchzittert. Die Gottesverklärung endlich, die Loslösung von allem Natürlichen, soweit die Sprache der Kunst solches auszudrücken vermag, leuchtet in den Bildern der Auferstehung und der Himmelfahrt. Die göttliche Natur des Heilandes ist auch in dem (außerhalb der Schulbilder stehenden) Gemälde der Berufung Petri in schöner Art zur Überzeugung gebracht.

Was schon beim flüchtigen Überblick über eine größere Anzahl Fugelscher religiöser Werke stark auf den Beschauer wirkt, ist die Farbe in ihrer Fülle bei aller Schlichtheit, in ihrer Ruhe bei vollster Lebendigkeit. Im einzelnen sind die Farben ausdrucksreich, voll feiner Symbolik. Besondere Wirkung übt ferner die Verteilung von Schatten und Licht, wodurch die Gliederung der Komposition schon von fern bemerkbar wird.

Zwei Entwürfe — ein großer in Schwarzweiß, ein kleiner in Farben — waren mit ausgestellt. Es handelt sich um eine Auferstehung der Toten. Auf Wolken stehen die vier Engel, die nach allen Weltrichtungen ihre Posaunen erschallen lassen; unten die wimmelnden Massen der Auferstandenen, zahlreiche eben Auferstehende in Erwartung des nahenden Gerichtes. Von zwei apokalyptischen Bildern war bereits die Rede. Ihnen schloß sich ein drittes mit den vier Reitern an. Innerlich verwandt diesem Entwurfe ist einer, der den hl. Michael als Überwinder des Satans darstellt. Nicht vergessen sei endlich das technisch interessante helle Innere der Wieskirche in den bayerischen Bergen.

Doering

EIN NEUES WERK VON GEORG BUSCH

Die Gruppe der Grabdenkmäler des Professors Georg Busch ist um eine Schöpfung reicher geworden: der Künstler hat für einen Friedhof in Düsseldorf das Denkmal des in Celle verstorbenen Metallwarenfabrik-Direktors Karl Völler ausgeführt. Zum ersten Male schuf er ein Grabmal mit ausgebildetem architektonischem Hintergrunde. Man sieht einen in antikisierender Form gezeichneten, tempelartigen Bau, von zwei Säulen flankiert, mit einem Dreiecksgiebel bekrönt. Das Gehäuse bildet eine flachbogige Apsis, innerhalb deren das eigentliche Denkmal aufgestellt ist. Vor dem Bauwerke stehen zwei niedere Pfeiler, die bestimmt sind, Blumenschalen zu tragen. Durch die architektonische Gestaltung ist dem Denkmal eine feste, bedeutende, allgemeine Wirkung in die Ferne gesichert. Der nähertretende Beschauer empfängt den Eindruck der bildhauerischen, individuellen Teile des Werkes. Sie bestehen aus einem geschmückten Sockel, der die Büste des Verstorbenen trägt, und zwei Reliefs, die rechts und links davon angeordnet sind. Die bildnisähnliche, lebensgroße Büste besteht aus Untersberger Marmor. Der schmale, hohe, aus Muschelkalk gearbeitete Sockel verkündet, daß das Grabmal zugleich auch für die Gemahlin des Direktors Völler bestimmt ist: oben liest man die Inschrift, darunter versinnbildlicht ein Relief das Wiedersehen der beiden bildnisähnlich dargestellten Ehegatten. Die beiden Reliefs zu den Seiten dieses Denkmals enthalten Beziehungen auf das Schaffen des Verstorbenen. Jedes zeigt eine Gruppe von vier Figuren. Die links schildert einen Ingenieur, der, den Fuß auf ein Minenwerferrohr gestützt, den mit ihren Werkzeugen dastehenden Arbeitern das Modell einer Zielvorrichtung erklärt. Das Relief rechts zeigt den fertig zusammengesetzten Minenwerfer. Der Ingenieur setzt das Verschlußstück der Mine auf,

einer der Arbeiter prüft die Zielvorrichtung. Die Relieffiguren besitzen annähernd dreiviertel Lebensgröße. Der Hintergrund der Nische ist mit einem in flachem Relief gegebenen breiten Streifen stilisierten Eichenlaubes geschmückt. Die Kuppelfläche der Nische ist schmucklos gelassen. Ihre großzügige Schlichtheit vermittelt den Uebergang zu den ruhigen Linien der Architektur.

Unter den Werken von Georg Busch steht dieses jüngste durchaus neuartig und doch als echtes Kind seines kraftvollen Geistes da. Von der Erde und den Tatsachen der Alltäglichkeit strebt die echte Kunst den lichten Höhen der Überwirklichkeit entgegen. Das realistische Motiv aus seiner Vereinzelung zur idealistischen Verallgemeinerung zu erheben, gehört zu ihren größten Problemen. Dem Werke, von dem hier die Rede, ist die Lösung dieses Problems gelungen, und so fügt es sich dem Gesamtbilde des Schaffens Georg Buschs vollwertig und harmonisch ein. Die Auffassung und Behandlung des dem modernen Leben angehörigen Motives, die Idealisierung des realen Vorganges ist für die Art Buschs in hohem Grade kennzeichnend. Ich erinnere an seine Szenen am Hroznata-Altare, an das Cäcilienrelief, an die Sockeldarstellungen bei zahlreichen seiner Statuetten, auch beim Konrad-Martin-Denkmal, an die Reliefs des Friedensdenkmals usf. Reichen Inhalt verkünden alle diese Darstellungen, und doch sind sie über illustratives, äußerlich erzählerisches Wesen weit erhaben, sie schildern den Vorgang durch die künstlerische Darstellung seiner Idee. Daß diese hohe Absicht dem Meister auch bei dem Völler-Grabmal vollkommen gelungen ist, darin besteht die wesentlichste Bedeutung dieses seines neuesten Werkes. Doering.

BERLINER KUNSTBRIEF
(Geist und Stoff, Kampf und Krieg)

Von Dr. HANS SCHMIDKUNZ (Berlin-Halensee)

Ein Jahrfünft ist seit unserer letzten Zusammenfassung einzelner Materialien des Kunstlebens in Berlin vergangen (›Berliner Kunstbrief‹ in VIII/5, Februar 1912). Lange genug, um eine Überschau über das zu gestatten, was sich da in Friedens- und in Kriegszeit stärker oder schwächer bewährt, und wohin die Kämpfe der ›Richtungen‹ oder dergleichen allmählich führen. Ein Gegensatz tritt hier für uns am deutlichsten hervor: der zwischen dem Interesse an dem sichtbaren Äußeren, an dem Optischen und Stofflichen, an der Oberfläche, und dem Interesse an dem Seelischen oder Geistigen, das durch das Sichtbare hindurch dargestellt werden kann. Das müssen nicht einzig Ideen-Kompositionen sein: auch z. B. Landschaften sind entweder mehr der optischen Erscheinung oder mehr des Stimmungsgehaltes wegen da.

Was ›modern‹, Secession usw. heißt, will allerdings mehr Optik als Seele bringen, etwa die neue Richtung der Expressionisten ausgenommen. Doch gerade unser langer Überblick zeigt auch, wie die Richtungskämpfe gegenüber früheren Zeiten bedeutungsloser werden, wie sehr Verschiedenes sich näher tritt, und wie dann der Krieg von derlei wenigstens teilweise ablenkt. Immerhin bleibt noch viel Herausforderndes übrig, zumal ein Zurückstehen des Geschmackes hinter die Kunstfertigkeit, eine Neigung zum Karikieren und immer wieder das ›malerische‹ Interesse als ein Gegensatz gegen das durch das Optische hindurch zu gewinnende Geistige.

Am deutlichsten wohl zeigt sich das Gesagte an Darstellungen religiöser Motive. In dem scharf ›modernen‹ Salon Cassirer ist eine direkte Hingabe an sie am wenigsten zu erwarten. Man kann schon froh sein, wenn K. Hofer eine ›Beweinung‹ mit etwas mehr Innigkeit und Vernunft darstellt als etwa seine Tänzerinnen, und wenn er mehr Bildkonzentration zeigt als sonst. Der weniger extreme, auf alt und neu zugleich bedachte Salon Gurlitt brachte vor kurzem einen — anscheinend ungarischen — Künstler, der altkölnische Ausdrucks-Schlankheit mit modernsten Verzerrungen in Hals und Gesicht, an einen vielberufenen Secessionsplastiker gemahnend, vereinigt: Dietz Edzard. Karikaturartiges wie seine ›Heilige‹ oder gar seine ›Verkündigung‹ läßt sich allerdings schwer ertragen; allein etwas Seelisches, Emotives ist immerhin z. B. seinem ›Kopf einer tuchküssenden Frau‹ eigen, noch mehr seiner ›Heiligen Familie‹ und abermals mehr seiner stark ausdrucksvollen ›Kreuzabnahme‹. Sogar eine Neuverwertung des Motivs der Santa Conversazione ist ihm mit einer ›Thronenden Maria‹ nicht übel gelungen. An Genelli mahnte der dort gleichzeitig ausgestellte A. Hennig; in ›Gethsemane‹ und in ›Drei Mütter‹ waltet jedenfalls eine Kompositionsfreude. Letzteres gilt auch von dem dort früher gezeigten F. A. Weinzheimer. Sein Hauptinteresse scheinen freilich die Leuchtfarben zu sein, mit viel Rotbraun; aber auch so sind ›Golgatha‹ (mit wegdrängendem Volk), ›Christus vor Pilatus‹, ›Geißelung‹, ›Aufrichtung des Kreuzes‹ u. a. beachtenswert.

In dem auf Geschmacksvornehmheit haltenden Salon Schulte (dem, soweit nichts anderes angegeben, alles Folgende entnommen ist) gibt es allerdings auch manches mehr Optische als Geistige. So in den etwas farbenskizzigen Bildern des Delug-Schülers O. Larsen. Sein Isaaksopfer, sein Samariter, seine Heilige Familie, seine Martinslegende verdienen auch durch die Gruppierung mehrerer Nebenfiguren neben der Hauptfigur Beachtung. Die Heilige Familie (›Rast‹) von H. Angermeyer konnte, obschon etwas wischig, gefallen; noch mehr freilich ein Kinderbild ›Generalprobe‹. In einer ›Sonderausstellung einer Gruppe jüngerer südwestdeutscher Künstler‹ brachte G. Poppe (neben ›Oberschlesischen Wallfahrern‹) eine Kreuzigung mit einem innigen Kruzifixus; nur die untenstehenden Figuren sind unbedeutend, Johannes fast störend. Die Klecksflächenart von H. Looschen tritt zurück hinter eine Innigkeit seiner religiösen Bilder: voran ›Maria‹ mit einem entzückten Gesichtsausdruck der wunderbaren Hoffnung, von zwei Jungfrauen begleitet; dann noch ein Madonnen-Stilleben mit dem Jesuskind in Strahlensonne, u. a. — W. Steinhausen war gleichfalls wieder zu sehen; ein ›Herr, komm in das Schiff‹ ragte auch durch etwas physiognomische Kraft hervor. — Von F. v. Keller gab es ›Lots Flucht‹.

Auch anderswo erschienen Altbewährte mit Religiösem. Eine besondere Freude war es, F. v. Harrach † nochmal (im Künstlerhaus) durch eine Kollektion überblicken zu können, wenngleich seine etwas gar glatten Flächen an vergangene Zeiten mahnten. Ein umfangreiches Gemälde zeigte himmelweisend an einem Fels eine Gestalt, Maria ähnlich, mit einer anderen, die der junge Christus oder auch ein Engel sein konnte; ebenso ein Opfer Abrahams, mit reicher Lichtwirkung, auf einer Bergesspitze. Außerdem manches Märchenhafte, eines Schwind oder Steinle würdig. — An einer oder der anderen Stelle fand sich auch von L. v. Corinth eine Darstellung mit religiösem Motiv; in einer ›Versuchung des hl. Antonius‹ gab es hinter derben Formen immerhin auch Sinnvolles. — Von etwas Jüngeren kam der Prell-Schüler O. Popp (im Künstlerhaus), bereits durch Wandgemälde bekannt. Neben einem ›Verlorenen Paradies‹ zeigt eine ›Heilige Nacht‹ Ähnlichkeit mit Dettmann. Seine Akte enthalten (was ja sonst selten ist) eine ernste Beseelung; ebenso sein ›Vor den Toren Roms‹. — Die ›Ruhe auf der Flucht‹ von E. Staudinger (bei Keller & Reiner) war inmitten materiellerer

Modernitäten ein Lichtblick, im übrigen durch lebhafte Farben bemerkenswert (auf Waldesgrün Maria blau, Josef rot). Anderes von demselben gab mehr nur Lichtspielerei. — Am auffallendsten war, im Salon Caspar, der Schweizer E. Stiefel. Durch Hodlers Einfluß hindurchgehend, kam er zu einer weniger arg stilisierten Weise und zeigt — abgesehen von Weltlichem sowie Mythologischem wie »Charon« — in einer »Ruhe auf der Flucht« und in einem »St. Martin« eine gut persönliche Symbolik. — Eine Privatausstellung des Th. Nüttgens gab dessen Kreuzigungs-Triptychon sowie anderes echt Religiöses. — Endlich mögen noch die »byzantinischen«, d. h. dem griechischen Ritus dienenden Gemälde erwähnt werden, die in einer Kunsthandlung zu sehen waren, bis über ein halbes Jahrtausend zurückgehend, aus Klöstern vom Berge Athos; auf Holzplatten mit Eierfarben gemalt.

Das sonstige Ausland war schon in Friedenszeit recht ungleich vertreten und zeigte auch recht ungleiche Interessen. Abgesehen von steten Wiederholungen französischer Formspieler in ein paar Kunstsalons, etwa mit einem Hervorragen des C. Pissarro in einer eigenen Zusammenstellung bei Cassirer, konnten uns doch einige Franzosen noch am ehesten interessieren. Zwar eine Gruppe religiöser und mythologischer Gemälde von M. Denis und »Religieuses« von O. Redon (wie absichtliche Nachbildung eines verfallenen Wandgemäldes) liegen schon weit zurück. Aber B. Boutet de Monvel! Was von ihm bei Cassirer zu sehen war, hob sich in der scharfen Eigenart eines Künstlers ab, der nicht nur Farben von feinster Harmonie, sondern auch Sinn zu geben hat. So vor allem in seiner »Kranken«. Doch auch das biedermeierische Liebespaar »Mondschein«, eine »Jagd« und ein »Jäger« zeugen von Künstlerischem in engerer Bedeutung. Manches erinnert an Kinderbilderbuch in gutem Sinn. Geringer schien uns die Individualisierkraft in Bildnissen. — Bei Gurlitt kamen C. Delville mit weichen, duftigen und doch nicht verschwimmenden Farben, z. B. in einer ausdrucksvollen »Maternité«, und M. Sevier mit einfachen, scharf bestimmten Flächen in seinen Reise-Aquarellen und in einem Madonna-Mantelbild: hier sind die Proportionen überlang, die knienden Figuren etwas komisch. — Von dem ursprünglich spanischen Zeichner F. X. Gosé, der im Hohenzollern-Kunstgewerbehaus mit Blättern mannigfaltiger Techniken zu sehen war, hieß es; »Wie Boutet de Monvel den Typ der herben, strengen Aristokratin gibt, so gibt uns Gosé die heißblütige Mondaine« usw.

Volle Spanier sind hier seltener. Die großstrichigen Strandbilder von J. Soralla y Bastida würde man gerne wieder sehen. Sonst noch: J. M. Lopez-Mezquita mit virtuos lebhaften Volksszenen und — mit ebensolchen — die Brüder de Zubiaurre. Beide lohnten eine Sonderausstellung: Valentin ist schärfer in Ausdruck, Stimmung, Seele, Ramon wirkt mehr durch Gruppenkomposition. — Daß von anderen Romanen der Italiener G. Cairati seit einigen Jahren nicht mehr zu sehen war, ist um so bedauerlicher, als noch seine zuletzt ausgestellten Bilder eine Geisteskunst in Landschaften zeigten, z. B. »Die verlassene Stadt«. Von sonstigen italienischen Namen fiel uns nur der des Schweizers P. Colombo auf. — Auch Belgier wurden selbst vor dem Kriege spärlich. Nur J. Célos trat (bei Casper) hervor; seine hübschen Stadtbilder haben eine schummerige Weise ohne Forcierung.

Reichlicher kamen Germanen. Aber ganz wenig Engländer — schon vor dem Krieg. Aufgefallen war uns einzig Tom E. Mostyn. Seine glühendfarbigen Impressionen gehen doch manchmal bis zur optischen Deutlichkeit, mit guter Durcharbeitung der Schatten, werden nur nicht immer voll verständlich. »Gottesdienst«, »Walhall«, »Traumland«, »Wohin?« u. dgl. sind seine Themen. — Niederländer kamen schon eher. Abgesehen von dem noch vor kurzem (bei Casper) zu sehenden Radierer W. O. Nieuwekamp, in dessen heimischen Land- und Städtchenbildern starke Formen der Bäume häufig sind, hatten wir eine Sonderausstellung jüngerer Holländer. Neben den glut- oder braunfarbigen italienischen Landschaften des A. Dierckx mutete uns noch mehr der hell- und lichtzarte C. W. Cossaar mit seinen Eingängen von Kirchengebäuden usw. an. — Dänemark besitzt an seinem L. Tuxen einen anscheinend altangesehenen Meister, einen von den jetzt im Hirschsprung-Museum zu Kopenhagen vertretenen Künstlern; was wir zu sehen bekamen, waren gestaltkräftige, doch auch etwas farbenskizzige Bilder von Fischerfrauen u. a. Ein »Mutter und Kind« von C. Holsoe trat gut hervor. — Zwei Finnen fielen uns auf. Der (die) eine war Ingrid Ruin, an dänischer und schwedischer Kunst gebildet, mit flotten, farbenreichen Figurenbildern, samt russischen Typenporträts. Den anderen nehmen wir aus der Plastik vorweg: Y. Liipola (bei Keller & Reiner). Seine »Erwachende Energie« ist original im Helsingforser, sein »Lauernder« original im Budapester Museum. Auch sein todesbereiter Held aus dem »Kalevala« fiel uns günstig auf. — Der ethnographische Weg führt uns zu dem einzigen Ungarn, der, immer die zahlreicheren Ausländer der größeren Ausstellungen abgerechnet, in der Berichtszeit zu sehen war: zu dem in München und Paris gebildeten H. Poll. Seine Landschaften und Figurenbilder reizen besonders mit ihren Durchblicken durch Bäume, über Steine usw. — Von Slawen ist uns nur der Tscheche A. Hudeček in Erinnerung, dessen Landschaften und Seestücke geschmackvolle matte Farben tragen.

Nicht im Ausland, wohl nur bei Deutschen ist eine Motivgattung zu finden, die wieder geistigere Interessen wachruft: das Märchen. Voran K. Plückebaum. Die abgebrauchte Bezeichnung »entzückend« paßt hier aufs neue, zumal für seinen »Landwehrmann« mit einem Christuskind, sein »Ostern« mit gut impressionistischem Schwung, seine »Melancholie«. Ihm etwas ähnlich, doch mehr lustig und spassig, sind Märchenbildchen wie »Wurzelmännchen« und dergleichen von E. Eimer, der übrigens auch Landschaftsszenen mit starker Klecksung hat: »Feld und Wald«, »An der alten Brücke« u. a. — Anders, bis zum Grausigen, malt und zeichnet F. Staeger mit feinen, duftigen und reichen Formelementen seine Märchen wie »Der Schneckenkönig« und seine Phantasien wie die Gemälde »Der Gottmensch und die Halbmenschen«, »Zwei Welten«, »Das stille Tal« und wie die Zeichnungen »Rast auf der Flucht nach Ägypten«, »Das Kind« (in einer Art Sintflut), »Himmel und Erde«, »Flucht der Halbmenschen vor dem Gottmenschen« und dergleichen mehr. Kaum ein Künstler, der Todesschrecken im Lieblichen inhaltlich so kraß, formal so einheitlich darzustellen vermag!

Von Staegerschen Kriegsbildern kommen seinem Geschmack und Können besonders solche entgegen, die einen Garten, eine Kapelle oder dergleichen in oder bei Unterständen und Laufgräben darstellen. Was sonst in der ganzen Kriegszeit von Bildern aus dem Feld in Kunstsalons kam, ist weder sehr viel noch sehr individuell. Man rühmt der jetzigen Kriegsbildkunst Sachlichkeit, Gegenständlichkeit oder dergleichen nach. Das stimmt sowohl als Tatsache wie auch als Vorzug namentlich gegenüber dem Pathos usw. früherer Kriegsbilder, kann aber doch einen Rückfall vom Künstlertum als individuellem Sehen von Stofflichem und Geistigem ins bloße Zeichnertum bedeuten. Wir kennen diese Verschiedenheiten aus unseren Berichten von größeren Ausstellungen und können z. B. den Zeichnungen vom westlichen Kriegsschauplatz, die vor kurzem W. Rösler (bei Cassirer) ausstellte, nicht so viel abgewinnen wie

den bei einer jener Gelegenheiten schon erwähnten Gemälden des F. Erler, die zwar im ganzen etwas enttäuschten, aber doch »Sinn« enthielten und natürlicher erschienen als früheres von demselben. Daß ihm F. Spiegel mindestens ebenbürtig ist, kann schon das Mappenwerk der beiden zeigen (erschienen in Berlin-Schöneberg). Spiegel ist produktiv im engeren Sinn, mit Phantasie sowie mit anschaulicher Stimmung; und an bewegten Sturmszenen fehlt's auch nicht. Man sehe sein »Getroffen«, seinen »Granattrichter«, nicht zuletzt seine Soldatenbildnisse. Auch M. Frost ragt hervor (wenigstens in der Kollektion des Vereins Lichterfelder Künstler, aus der etwa noch M. Dürschke mit einem »Riesenspielzeug« zu nennen sein mag); abgesehen von seinem dickluftflüssigen »Kircheninneren« sind unter seinen Kriegsaquarellen die »Zerschossene Kirche in Denon« eine gute Skizze, sein Fliegerkampf koloristisch bemerkenswert. Etwas äußerlicher sind die Vogesenbilder von E. Vollbehr; dagegen holte H. Heidner aus der nämlichen Gegend interessante blaue Schwunglinien hervor, und wenigstens das Optische gewinnt ihr, wenn auch etwas illustrationsflächig, in überzeugender eigener Weise O. Bauriedl ab, zu dessen alpinistischem Künstlertum man auch sonst gerne zurückkehrt. Altbewährte wie E. Kampf (mit flandrischen Motiven) und G. Koch brauchen wohl auch hier nur eine Nennung.

Im übrigen ist aus Älterem und Berühmterem auffallend wenig zu nennen. Die Landschaften von A. Schlabitz sind immerhin mehr als bloße Veduten, seine Kirchenarchitekturen und dergleichen und besonders sein »Berggeist« sympathisch, seine Porträts erwähnenswert. Verweilt man wieder vor K. Schuch, so ist's, als ob seine Bilder stets besser würden. Vergleicht man von H. Thoma sein »Motiv vom Oberrhein« mit seinem »Alberich und die Rheintöchter«, so sieht man, wie viel mehr seine Kraft im Landschaftsgeist als in figürlicher Darstellung liegt. — Schul-Ausstellungen kamen uns gar nicht unter. Wohl aber zeigte die Kgl. Kunstakademie zu Cassel eine Sonderausstellung ihrer Lehrkräfte unter Direktor H. Olde; bemerkenswert schien uns R. Siegmund, unter anderem durch die plakatartigen Figuren seines »Hausbaus«.

Hinweggestorben sind uns, außer den in anderen Berichten genannten, mehrere noch lange nicht altgewordene Künstler. Am wehesten konnte der Tod von H. Unger tun, dem Meister des durchgeistigten Kompositionsporträts, mögen auch seine Römerinnen etwas vermännlicht sein und seine roten Blumensträuße allmählich etwas typisch werden. (Forts. folgt)

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Münchener Künstler-Genossenschaft. Der Vorstand für das Jahr 1917, welcher zugleich als Ausstellungsleitung der Abteilung der Münchener Künstler-Genossenschaft im Kgl. Glaspalast tätig ist, setzt sich zusammen wie folgt: Präsident: Akademieprofessor Carl von Marr, Stellvertreter des Präsidenten: Professor Karl Thoma-Höfele; Schriftführer: Prof. Ludwig Bolgiano, Stellvertreter des Schriftführers: Prof. Max Doerner; Kassier: Prof. Leonhard Blum. Richard Aigner, Prof. Ludwig Dasio, Paul W. Ehrhardt, Prof. Gebhard Fugel, Karl Hartmann, Prof. Eugen Hönig, Hermann G. Kricheldorf, Geh. Hofrat Emil von Lange, Franz Multerer, Julius Schrag, Prof. Karl Seiler, Professor Heinrich Wadere, Walter Ziegler. Der Jury gehören an: Präsident: Akademieprofessor Carl von Marr, Ferd. Max Bredt, Hermann G. Kricheldorf, Paul Leuteritz, Prof. Kunz Meyer-Waldeck, Otto Rau, Prof. Karl Thoma-Höfele (Malerei); Hans Bauer, Prof. Eduard Beyrer, Prof. Ludwig Dasio, Alois Mayer (Bildhauerei); Hofoberbaurat Eugen Drollinger, Prof. Eugen Hönig, Wirkl. Rat Joseph von Schmädel (Baukunst); Paul Geissler, Prof. Friedrich Wirnhier, Karl Zopf (Graphik). Zum Ersatz: Prof. Hans Blum, Prof. Anton Hoffmann, Albert Wenk (Malerei); Franz Hoser, Alois Stehle, Valentin Winkler (Bildhauerei); Stadtbaurat Prof. Dr. Hans Grässel (Baukunst); Fritz Bergen (Graphik).

Neue Kirche in Nassenhausen. — Die beiden Brüder Martin und Alois Hartl, Domkapitulare in München, erbauten in ihrem Heimatsorte Nassenhausen ganz aus eigenen Mitteln eine neue Pfarrkirche samt Innenausstattung in den Kriegsjahren 1914—16. Durch dieses ihr Werk, auf das wir bei einem anderen Anlaß näher eingehen werden, förderten sie die christliche Kunst in schwerster Zeit auf vorbildliche Weise. Der Architekt des Gotteshauses war Hans Schurr in München.

Kunst-Ausstellung in Eichstätt. — Unter dem Protektorate des Regierungs-Präsidenten von Mittelfranken fand während des Monats April in Eichstätt zugunsten der Kriegsfürsorge eine Kunst-Ausstellung statt. Die Vereinigung Eichstätter Kunstfreunde unter der Leitung von Oberstudienrat Dr. S. Englert veranstaltete dieselbe. Sie war meist von Künstlern beschickt, die in Eichstätt und dem Altmühlgrunde leben. Die Heimat in ihrer Eigenart fand in ihnen begeisterte, verständnis- und gemütvolle Sänger. Auch der Krieg kam ausgiebig und eindrucksvoll zu Worte. Das Dargebotene beschränkte sich in der Hauptsache auf Malerei, Zeichnung und Vervielfältigungskunst. Mag auch einzelnes noch nicht vollreif sein, es hatte sich dafür aber auch nichts Konventionelles, Hergebrachtes oder Gekünsteltes eingeschlichen: Alles innerlich, ursprünglich, bodenständig, echt. Dies machte das Ganze so lebenswahr, gab ihm einen angenehmen, frischen Zug und wohltuende Natürlichkeit. J. Kiener ist hierin an erster Stelle zu nennen. Die Kgl. Graphische Sammlung München hat eine Original-Radierung von ihm erworben. Auch der Entwurf zu einem Kriegsdenkmal von O. Freiherr Lochner von Hüttenbach beanspruchte ganz hervorragende Beachtung. — Der Gedanke solcher Provinzausstellungen sollte in weiterem Umfange Verwirklichung finden. Es würde das der künstlerischen Erschließung unseres Vaterlandes und einer Neubefruchtung seiner großen und kleinen Kunst nur förderlich sein können.

Wettbewerb. — Zur Verherrlichung des stillen Heldentums der deutschen Frauen und Mütter im gegenwärtigen Weltkriege soll die neue von Heinrich Fhr. v. Schmidt erbaute St. Maximilianskirche in München ausgemalt werden. Um zu geeigneten Ideen für diesen Zweck zu gelangen, veranstaltet die Kirchenverwaltung und der Kirchenbauverein St. Max durch die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst unter den Mitgliedern dieser Gesellschaft einen Ideenwettbewerb. Das Ausschreiben gelangt Ende Juni zur Versendung.

DER PIONIER

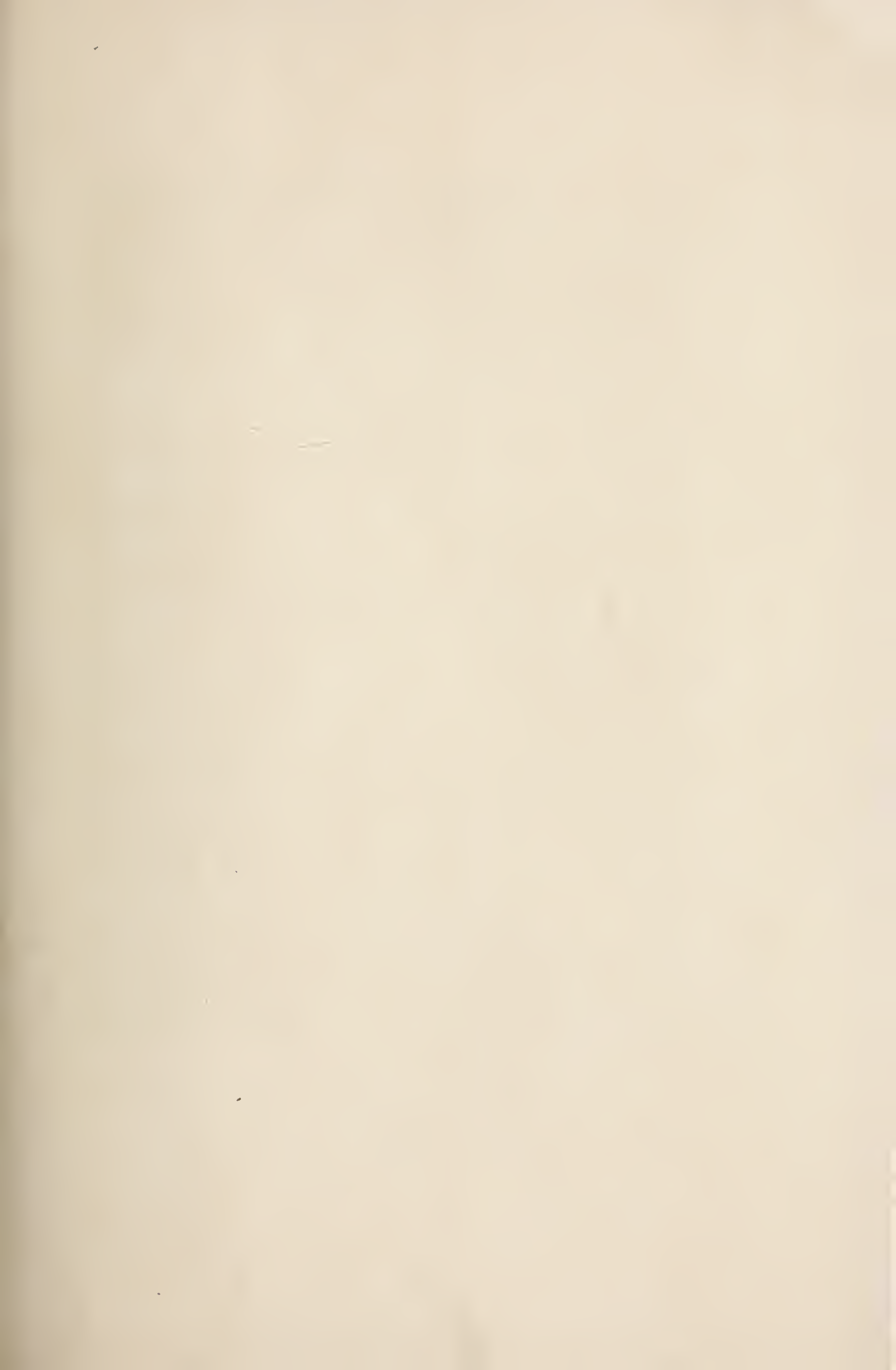
Monatsblätter für christliche Kunst, praktische Kunstfragen und kirchliches Kunsthandwerk. Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst in München (Karlstr. 6). Redaktion: S. Staudhamer. Preis des vollständigen Jahrgangs M. 3.60.

Aus Heft 9 und 10 (Juni und Juli) des laufenden (IX.) Jahrganges: Moderne Paramente (mit 6 Abb.). — Die Größe von Kunstwerken. — Fra Angelico. — Meisterwerke neuer christlicher Kunst. — Der Heiligenschreiner. — Kunst und Buchbild. — Geschichte eines neuen Meßgewandes. — Religion, Kunst und Natur im Friedhof. — Mitteilungen, Anregungen.



DIE·CHRISTLICHE·KUNST
FRITZ KUNZ
XIII. JAHRGANG
. AUGUST 1917
HEFT 11
INHALT:
ainkofen, die Nieder-
yerische Heil- und
Pflegeanstalt. Von W. Zils.
— Die Kriegsgedächtnis-
kirche zu Nürnberg. —
er Liebesdank des Mi-
chelangelo. Von M. Her-
rt. — Dr. Hyazinth Hol-
nd. Von Max Fürst —
Magdalenenkapelle
St. Emmeram in Re-
nsburg. Von T. Schwäbl.
llungen der Mün-
OKT. 1916—SEPT. 1917
PREIS HALBJÄHRL. M 7.–
EINZELHEFTE M 1.40
chener „Neuen Secession“ und der „Juryfreien“. — Ideen-Wettbewerb. — Illustrierte Feldzeitschriften. — Alois Fuchs †. Von Dr. H. Holland. — Berliner Kunstbrief. Von Dr. H. Schmidkunz. — Vermischte Nachrichten. — Bücherschau. — 36 Abbildungen im Text. — Sonderbeilagen: Franz Hoser, Kruzifix und Bronzetafel.
MONATSCHRIFT·FÜR·ALLE·GEBIETE·D·CHRISTLICHEN
KUNST·DER·KUNSTWISSENSCHAFT·SOWIE·FÜR·DAS
GESAMTE·KUNSTLEBEN·
IN·VERBINDUNG·MIT·D·DEUTSCHEN·GESELLSCHAFT
FÜR·CHRISTLICHE·KUNST·HERAUSGEGEBEN·VON·D·
GESELLSCHAFT·FÜR·CHRISTL·KUNST GMBH MÜNCHEN

By





FRANZ HOSER
KRUZIFIX ÜBER DEM HOCHALTAR DER KIRCHE
DER HEIL- UND PFLEGEANSTALT IN MAINKOFEN



ALBERT HAUG, REGENSBURG HEIL- UND PFLEGEANSTALT MAINKOFEN BEI DEGGENDORF
Hauptgruppe. — Text unten

MAINKOFEN
DIE NIEDERBAYERISCHE HEIL- UND PFLEGEANSTALT

Von W. ZILS München
(Hierzu die Abb. S. 297—321)

Der heute für die Architektur als neuartig aufgestellten Forderung, ein Gebäude solle den Stempel der Zweckmäßigkeit auch in der äußeren Erscheinung an sich tragen, kamen die Baukünstler früherer Zeiten bei der Errichtung von Anstalten auf ihre Art durch Anlage reiner Nutzbauten nach, ohne jede Rücksichtnahme auf ästhetische Erfordernisse. Die Bauten entsprachen im Äußern wie im Innern dem Zweck, für den sie geschaffen, und wußten bei der tektonischen Gradlinigkeit auf Grund des rein schematischen, lediglich nach geometrischen Grundsätzen hergestellten Lageplans beim Insassen und Besucher die Stimmung der absoluten burgenhaften Ausgeschlossenheit auszulösen.

Die Neuzeit gebar diesen Kasernen gegenüber, wir dürfen sagen, menschliche und künstlerische Forderungen, die in technischer, hygienischer und wirtschaftlicher Hinsicht an Anstaltsbauten zu stellen sind. Man löst jetzt den früheren Zentralbau auf in eine Reihe von geschmackvollen Einzelbauten, die sich seit neuestem nicht mehr wie noch vor einigen Jahren in einförmigen Anlagen in die sie umgebende Landschaft einordnen. Neben künstlerischen Ansprüchen sind die Forderungen der modernen Medizin maßgebend, die auch für Kranke des Körpers und des Geistes verschiedene Unterbringungsmöglichkeiten verlangen, die sich aufbauen in erster Linie auf den Forderungen nach Licht und Luft, dann aber vor allem dem Kranken die größtmögliche Bewegungsfreiheit gewähren wollen. Den im Stadium der Rekonvaleszenz befindlichen oder kurzfristig zu Geisteskraft erwachten Patienten soll nicht mehr auf Schritt und Tritt die steinerne Hoheit grauer Mauern an den Aufenthalt in einer Anstalt in Gemeinschaft mit Hunderten gleichkranker Mitmenschen erinnern. Am architektonischen Kunstwerk kommen diese Forderungen in dem Gefühl des Behaglichen, des Warmumschlossenen und zugleich nicht mehr Kaltausgeschlossenen zum Ausdruck.



F. HOSER ALBERT HAUG
Plakette

Die Voraussetzungen

2. Niederbayerische
Heil- u. Pflegeanstalt Mainkofen.

M. 1:2000 — 2. Bauperiode

LAGEPLAN DER NIEDERBAYERISCHEN HEIL- UND PFLEGEANSTALT MAINKOFEN
(Text S. 299 ff.)

der fortgeschrittenen Psychiatrie zur Schaffung der neuen zwischen Plattling und Deggendorf gelegenen Niederbayerischen Heil- und Pflegeanstalt Mainkofen waren also gegeben. Die Lösung des gegen früher ganz anders gearteten Bauproblems fiel dem Regierungsbauassessor Albert Haug in Regensburg zu, in dessen Händen zugleich die Bauleitung der in den Jahren 1909 bis 13 mit einem verhältnismäßig geringen Kostenauf-



GEBÄUDEGRUPPE: DIREKTIONSGEBÄUDE, GESELLSCHAFTSHAUS. WOHNUNG DES GEISTLICHEN, KAPELLE DER NIEDERBAYERISCHEN HEIL- UND PFLEGEANSTALT MAINKOFEN
Vgl. obigen Lageplan und Text S. 300



ALBERT HAUG *Text S. 304* KIRCHE MIT PFARRHAUS MAINKOFEN

wand von 3 Millionen Mark errichteten Anstalt lag.

Der moderne Architekt darf sich heute mit dem »Bauen« allein nicht mehr genug sein lassen. Neben den Hochbauten, wie sie uns in Mainkofen in einer größeren Anzahl von Krankenhäusern entgegentreten, die getrennt sind nach Grupppen für die verschiedenen Arten von männlichen und weiblichen Kranken, von Betriebsgebäuden (zentrale Koch- und Waschküche, Kessel- und Maschinenhaus-Direktionsgebäude, Gesellschaftshaus für größere Veranstaltungen, Kirche, Leichen- und Sektionshaus, Stallungen, Scheune und Remisen, Metzgerei, Bäckerei) sowie von Wohngebäuden für Ärzte, Beamte, Pfleger und Bedienstete, neben diesen Gebäuden hat sich der Leiter eines modernen Anstaltsbaues auch mit den Tiefbauarbeiten zu beschäftigen, einem ausgedehnten Straßennetz, dem Industriegleis, den Kanalisationsanlagen, den umfangreichen Planierungs- und gärtnerischen Arbeiten. Fremd darf ihm endlich auch die Technik nicht sein bei den maschinellen Anlagen, zu denen die zentrale Dampfanlage gehört, die Fernheizanlage, das Elektrizitätswerk, die Wasserversorgungsanlage, die Einrichtungen der Dampfkoch- und Waschküche.

Wenn die Ästhetik früher die Architektur mit dem Kunstgewerbe als »angewandte« Kunst auf eine Stufe stellte und sie als aufs engste und innigste zusammenhängend, im Gegensatz zu den »freien Künsten« der Bildnerei und Malerei besprach, so lehrt Mainkofen die Revisionsnotwendigkeit einer solchen Anschauung. Der Architekt als Bauleiter hat mehrfach schon aufgehört »Nur Baumeister« zu sein und lediglich durch das glückliche verständnisvolle Zusammenarbeiten der Künstlerdreiheit Haug, Franz Hoser-München (Bildnerei) und Georg Winkler-Düsseldorf (Malerei), kann Mainkofen heute als das vollendete und vorbildliche Kunstwerk in Anspruch genommen werden, als das es in folgenden Zeilen gewürdigt sein soll.

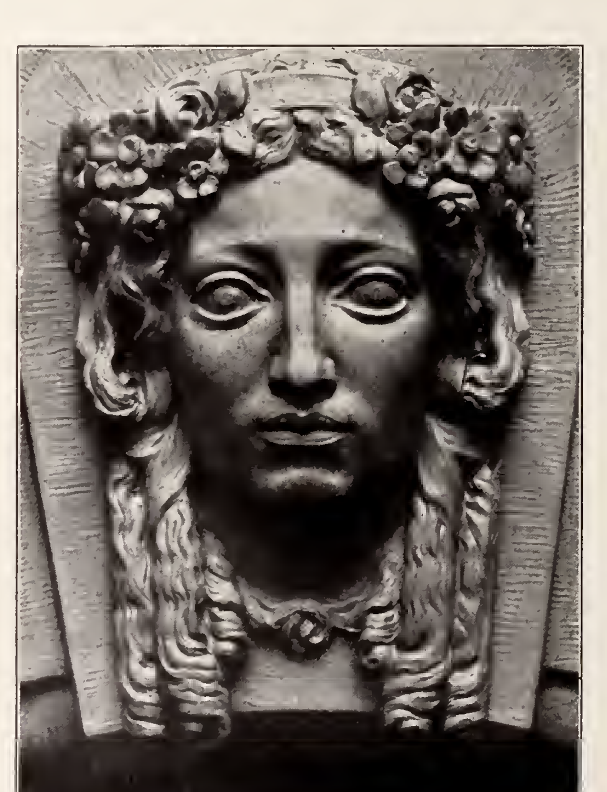
Ein Blick auf den Lageplan aus der Vogelschau (Abb. S. 298) lehrt, wie die 48 aus dem jeweiligen Zweck herausgeschaffenen Gebäude übersichtlich und klar zu überschauen und in hübschen, zusammengehörigen Gruppierungen teils in geschlossener, teils offener Bauweise und getrennt durch größere Zwischenräume, um die als Mittelpunkt gedachte größere Platzanlage durch die in geschwungener Achtform gestaltete Gartenanlage zusammengehalten werden. Die reizvolle landschaftliche Lage des auf einem Höhenrücken gelagerten, nach allen Seiten sanft abfallenden



ALBERT HAUG MAINKOFEN, EINGANG DES DIREKTIONSGEBÄUDES
Die plastischen Arbeiten von Franz Hoser. — Text S. 308

und den Blick auf die hochaufsteigenden Vorberge des Bayerischen Waldes gewährenden Bauplatzes war der Anlage günstig.

Für die Lagerung der Hauptbaugruppen war maßgebend, daß die Distriktsstraße von Plattling nach Deggendorf den Bauplatz durchschneidet, daß die Krankenhäuser nach geschlossenen Abteilungen und offenen Landhäusern, sowie nach Geschlechtern räumlich geschieden sein müssen, daß die mit Zentralheizung zu versehenden Gebäude eine günstige Lage zum Kesselhaus und eine zweckentsprechende Verbindung durch Heizkanäle erhalten, daß die allgemeinen Zwekken dienenden Gebäude aus Betriebsrücksichten in einem größeren Baublock im Zentrum der Anlage zusammenzufassen waren und daß schließlich die Wohngebäude für Ärzte, Beamte und Bedienstete an die öffentliche Distriktsstraße zu liegen kamen.



FRANZ HOSER SCHLUSS-STEIN (DIE KUNST) AM PORTAL DES DIREKTIONSGEBÄUDES
Text S. 309

Die Mehrzahl der Gebäude erhebt sich in der größeren Schleife der landschaftlichen Acht. Um den Vorplatz gruppieren sich die Hauptbetriebsgebäude (Abb. S. 298 unten) derart, daß die Aussicht gegen die Berge offen gehalten und auf sie der Blick besonders gelenkt wird. Künstlerisch wurde als Mittelpunkt das Gesellschaftshaus (Nr. 25) aufgefaßt, als der neutrale Ort des Zusammentreffens von allen, die das Leiden oder der Beruf Mainkofen zum Aufenthalte bestimmte. Verbunden durch Wandelgänge flankieren den Platz nach Norden Kirche mit Wohnhaus der Geistlichen (Nr. 24 und 24a, auch Abb. S. 299), während nach Süden die Wandelgänge überleiten zum Direktionsgebäude (Nr. 22 und 22a, Abb. S. 300 und 301), das der in der Art mittelalterlicher Tordurchgänge durchbrochene Wasserturm (Nr. 21 und Abb. S. 301) mit dem Koch- und Waschge-



ALBERT HAUG — MAINKOFEN, WASSERTURM

Freskobild von G. Winkler. Vgl. Abb. S. 321. — Text S. 300



ALBERT HAUG — *Malereien von G. Winkler. — Text S. 304* — MUSIKSAAL IN MAINKOFEN

bäude (Nr. 20) verbindet. Den südlichen Abschluß der Anlage bildet das Kessel- und Maschinenhaus mit dem Schornstein. Den Eindruck, den dieser geschlossene und dominierende Baublock hervorruft, erhöht die kräftige Vertikale, die durch die Einbeziehung des Wasserturms in die Gruppe erreicht ward. Nicht als notwendiges Übel steht der Turm da, sondern als wünschenswertes Objekt verrät er die besondere Betonung. In demselben Maße glücklich wirkt die Abseitsstellung des Dampfschornsteins, eines neuzeitlichen Requisits, dessen ein großer Anstaltsbetrieb mit Warmwasserheizung, elektrischem Licht usw. einmal nicht entbehren kann. Südlich vom zentralen Baublock vereinigen sich die Häuser für weibliche ruhige Kranke (Nr. 8, 10, 12. 14, 16) und das Pflegerinnenheim (Nr. 26) zu einer Gruppe, östlich davon liegen getrennt durch die Distriktsstraße, die die Wohnhäuser für Ärzte, Pfleger usw. (Nr. 27—36) und das Pflegerheim (Nr. 25) begleiten, die teilweise geschlossene Gruppe der Landwirtschaftsgebäude (Nr. 44—48) sowie die Wohnung für den Gutsinspektor, und abseits hiervon, ebenfalls für sich wiederum vereinigt, die Gebäude für männliche ruhige Kranke (Nr. 7, 9, 11, 13, 15, 17). Ferner noch die Metzgerei (Nr. 42), ein Wohnhaus (Nr. 37 und die Gärtnerei (38). In deren Hintergrund läuft die Parkanlage aus in den Nutzgarten.

Den Bogen, den die für die zweite Bauperiode vorgesehenen Landhäuser um die Zentralanlage für weibliche Kranke schlagen, setzen fort die Wachabteilungen für unruhige, halbruhige und ruhige Kranke (Nr. 1—6), die Tuberkulosen- und Siechenabteilung (Nr. 18), dann das Feuerhaus mit Holzraum (Nr. 4), und die Isolierbaracke Nr. 40). Abseits in der Westecke des Bauplatzes liegt der Friedhof mit dem Leichenhaus (Nr. 39).

Einförmigkeit vermied der Architekt, wie bereits erwähnt, durch glückliches Zusammenfassen zusammengehöriger Gebäude und durch deren Auflösung in Gruppen, die sich aus der Anordnung von einzelnen Bauten in ziemlich gleichen Abständen ergaben. Die notwendig größere räumliche Trennung, die für einzelne Krankenhäuser und Baugruppen



ALBERT HAUG — UNTERHALTUNGSSAAL IN MAINKOFEN

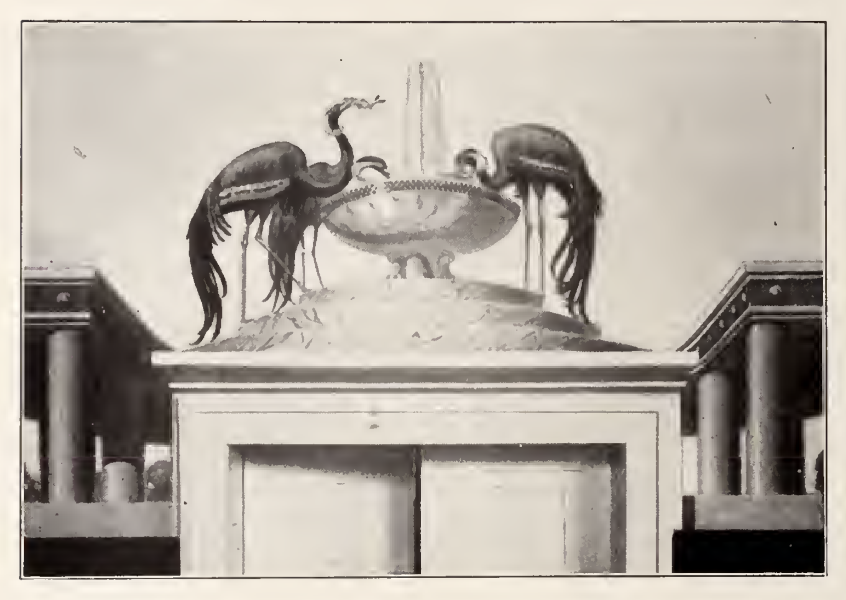
Vgl. Abb. S. 304

notwendig ist, wurde somit erreicht und der Betrieb erleichtert. Nicht vergessen werden darf bei der Gesamtbesprechung die gärtnerische Kleinkunst; Baumpflanzungen längs den Straßen, Laubengänge, Hecken, Baum- und Sträuchergruppen vermitteln ein liebliches, den Anstaltscharakter vergessen machendes Bild. Bei der Bepflanzug nahm man Bedacht darauf, dem Blick aus den Einzelbauten freie Aus- und Durchsicht zu lassen.

Der Zweck, für den jedes Haus gebaut wurde, bot nicht nur den Grund für seine Formgebung, sondern auch für die innere Gestaltung, so daß sich Innen- und Außenbau bei Mainkofen vollkommen und selten glücklich entsprechen. Bei beiden bildete das Streben nach Einfachheit und Gediegenheit den Hauptgrundsatz. Gefällig sind die Bauten errichtet, lieblich wirkt ihr Putz im Verein mit der Farbenstimmung und den sie umgebenden Anlagen. Wie jedes geistlose Zurückgreifen auf alte Stile, vermieden die drei Künstler auch jedes Haschen nach Originalität. Aus unserer Zeit heraus gestalteten sie ihre Werke. Auf häusliche Behaglichkeit, freundliche und gemütliche Räume legten sie den Nachdruck. Deshalb tritt der Schmuck in den Hintergrund und findet nur dort Verwendung, wo ihn der Zweck als Mittel billigt.

* * *

Das Gesellschaftshaus, von dem wir bei Besprechung der zentralen Bauanlage ausgingen, erweist sich als geschmackvoller Hauptbau mit Giebel und Erker. Der Hauptzugang führt vom Platz über eine vorgelagerte Terrasse, deren Freitreppe beiderseits Hosers Bären nach der durch den Krieg unterbrochenen Ausführung zieren werden. Auf dem einen Tier reitet der beschauliche Faun mit dem Vogel, auf dem anderen sitzt der mit der Gerte scherzende und neckende Faun. Symbolisch weist der Bildhauer schon im Äußern auf die Zweckbestimmung des Gebäudes hin, der stillen und heiteren Unterhaltung zu dienen. Plastisch und symbolisch belebt wurde der Erker durch Flachreliefs, auf denen Kinder und allerlei Getier im Wald und Wasser im Spiele tanzend und musizierend sich bewegen. Von der fein



GEORG WINKLER DEKORATIVE MALEREI

Im Unterhaltungssaal Mainkofen. — Text nebenan

(Abb. S. 302) mit seinen Landschaften die Dekoration und den Plan her für die Bemalung der vier äußeren Eingangnischen, des Giebels, der Arkaden und des Erkers am Pfarrhaus (Abb. S. 299) mit seinem geschmackvollen Landhauscharakter. Der anstoßenden kath. Anstaltskirche (Abb. S. 299 u. 307), einer einfachen Landkirche mit barocken Anklängen, wurden niedrige Vorbauten, die auch als Choreingang glückliche Verwendung fanden, beiden Eingängen vorgelagert. Der Dachreiter enthält die Glocken. Franz Hoser lieferte für die beiden Portale aus gelbem Sandstein die Reliefs in den Giebelfeldern, die Muttergottes mit dem Kinde (Abb. S. 314) für den Frauen- und den guten Hirten für den Männereingang. Das Kircheninnere zeugt von so ausgeprägter individueller Kunstart, daß ihm eine eingehendere Würdigung zukommt. Das glatte Tonnengewölbe aus Eisenbeton zerteilte Winkler durch die Anwendung Keimscher Farben auf Terranovaputz in geometrische Felder und dekorative Füllungen, während er im Chor die Felder mit Pflanzenmotiven und Inschrifttafeln reich bemalte und auf diese Weise farbig gliederte.

abgetönten Stimmung, die das Innere des Gesellschaftshauses erfüllt, erzählen die Bilder aus dem Musik- und Hauptsaal (Abb. S. 304 und 305). In letzterem fand der Architekt kraftvolle Unterstützung durch den die Gesamtidee entwerfenden Maler Winkler, der den Bühnenausschnitt mit dem Tierfries, die Supraportbilder mit Tiergruppen versah, dekorative Motive den Holzwandverkleidungen folgen ließ und die verputzten Felder der Holzdecke spiralförmig verzierte. Georg Winkler gab auch dem anheimelnden Musikzimmer

Dieser Chor (Abb. S. 307), für dessen Gesamtidee von wundervoller Kraft und Schönheit die drei Künstler gemeinsam verantwortlich zeichnen, ist ein Schmuckstück für sich allein. Das Ordinariat Regensburg kleidete seine Anerkennung über den Entwurf s. Zt. in folgende Worte: »Da die geplante künstlerische Ausschmükkung des Hochaltars mitsamt der Apsis von großer dogmatischer Schönheit ist, möchten wir uns dahin aussprechen, die Kirche wolle unter dem Titel der allerheiligsten Dreieinigkeit errichtet werden.«

Beherrschend sitzt Gottvater mit der Taube als Symbol des Heiligen Geistes, von Winkler in Fresko gemalt,



FRANZ HOSER KAPITELL

Am Direktionsgebäude Mainkofen. — Text S. 309



ALBERT HAUG UNTERHALTUNGSSAAL, RÜCKSEITE, IN MAINKOFEN
Im Erholungsheim Mainkofen. — Vgl. S. 303



ALBERT HAUG EINGANGSHALLE DES DIREKTIONSGEBÄUDES IN MAINKOFEN
Text S. 309



VOM HOCHALTAR UND PRESBYTERIUM DER KIRCHE IN MAINKOFEN
Ausfuhrung der Steinarchitektur durch Joseph Zwislers Stein- und Marmorgeschäft in München
Vgl. Abb. S. 307 und 1. Sonderbeilage. — Text S. 304 u. unten

auf dem Thron inmitten des Sternenhimmels mit dem Tierkreis und den vier Evangelisten. Zu der Zweiperson empor ragt Christus am Kreuz (Abb. 1. Sonderbeil.), dessen Plastik als Krönung zugleich zum Altar überleitet, den nach Hosers Skizze Josef Zwislers Stein- und Marmorgeschäft ausführte. Auf dem Marmoraltar, dem vollendeten Erlösungswerk, wird der leitende Gedanke in den zwei Reliefs »Geburt und Auferstehung Christi« (Der Sieg) zu seiten des Tabernakels (Relief Abb. S. 309, Türen Abb. S. 310 u. 311), sowie in der Mensa mit dem Relief »Die Schlange am Baum des Paradieses« als das Symbol der Sünde, die die Erlösung erst bedingte, fortgesetzt. Die Künstler ließen sich mit dieser gedankentiefen Darstellung nicht genügen. Die Idee des Erlösungswerkes klingt noch fort in der Kanzel (Entwurf Hoser) (»Lehret alle Völker«) und in dem architektonisch empfundenen Taufstein (Abb. S. 317) mit darüber gesetzter Täuflingsgruppe (. . . und taufet sie) (Abb. in Jhrg. 1913/14 H. 1) des genannten Bildhauers. Über dem die Apside umlaufenden Marmorsockel stehen in erhabenem Ernste Engel mit den Emblemen der 6 Schöpfungstage, wie sie Winklers hieratische Kunst in Fresko auftrug. Den 7. Schöpfungstag bildet der Sonntag, der der geistlichen Erhebung im Gottesdienste gewidmet ist.

Auch die übrige Ausstattung bewegt sich ganz im ästhetisch vollgelungenen Rahmen. Den Hintergrund der 2 Seitenaltäre aus polierter roter afrikanischer Platane in der architektonischen Ausführung von Obermeier (Passau), bemalte Winkler mit Pflanzenmotiven. Die Reliefdarstellungen aus farbig getöntem Holz »Huldigung Mariens als Himmelskönigin« (Abb. Jhrg. 1914/15 H. 1) und hl. Johann von Gott als Tröster der Armen (Abb. Jhrg. 1913/14 H. 1) stammen von Hoser. Das Bild S. 315 läßt uns einen Blick werfen auf einen architektonisch stimmungsvollen Innenwinkel, den ein Stück der von Winkler verzierten Orgelempore deckt. Von Bildhauer Hoser rühren endlich auch die Entwürfe her



ALBERT HAUG, FRANZ HOSER, GEORG WINKLER
PRESBYTERIUM DER KIRCHE IN MAINKOFEN
Vgl. die Abb. S. 306. — Text S. 304

zu den nicht minder einwandfrei gelösten kunstgewerblichen Metallarbeiten, von denen erwähnt seien die Apostelleuchter, die Ewiglichtampel (Abb. S. 312), die Altarleuchter (Abb. S. 316), die Monstranz (Abb. S. 313), der Opferstock (Abb. S. 318) und die Beleuchtungskörper.

Keine Aufnahme konnten im Mainkofener Hefte finden die Kaseingemälde: Der gute Hirte, Der hl. Martin, Tobias und die Kirche Christi, die Gg. Winkler über die Holzvertäfelungen des Kirchenschiffes setzte. Ihre Veröffentlichung erfolgt in einem eigenen Prof. Huber-Feldkirch und seiner Düsseldorfer Schule gewidmeten Hefte. Nur soviel sei hier erwähnt, Winkler erbrachte in eigenartiger Monumentalität bei strengster Naturwahrheit abermals den Beweis, daß moderne Kunst und theologische Gedankenfülle in vollem Einklang zu stehen vermögen. Die Vorbedingung für diese Gemeinschaft bildet allerdings ein hochwertiges künstlerisches und handwerkliches Können.

Daß Winkler über beiden herrscht, davon zeugt der hl. Florian am Wasserturm (Abb. S. 321). Kraftvoll, markig, in der Art eines Holbein deutsch empfunden, ohne süßlich französierende Manier steht wie die Heiligen in der Kirche der Schutzpatron gegen Feuersgefahr da, mächtig und monumental wie der bergfriedähnliche Bau mit seinem quadratischen Unter- und achteckigen Oberbau, für den er geschaffen. Auch in Bewältigung technischer Schwierigkeiten zeigte sich Winkler als Meister. Da der Untergrund Eisenbeton ist, mußte der Putz durch Spritzwurf mit Zementmörtel und durch einen 1½ cm starken Auftrag aus scharfem, ganz reinem Sand und etwa sechsjährigem Weißkalk hergestellt werden. Daß sich Putz und Farbe seit 1910 unverändert hielten, spricht für die gediegene Arbeit.

Ausgehend von dem Gesellschaftshaus wurde an diesem wie an der Anstaltskirche dargelegt, daß, wo es der Ort verlangt, in Mainkofen reicher Schmuck zur Anwendung kam. Dasselbe Verlangen nach Schmuckbetonung tritt auch da in hohem Maße auf, wo die Repräsentation ihren Sitz hat, im Direktionsgebäude.

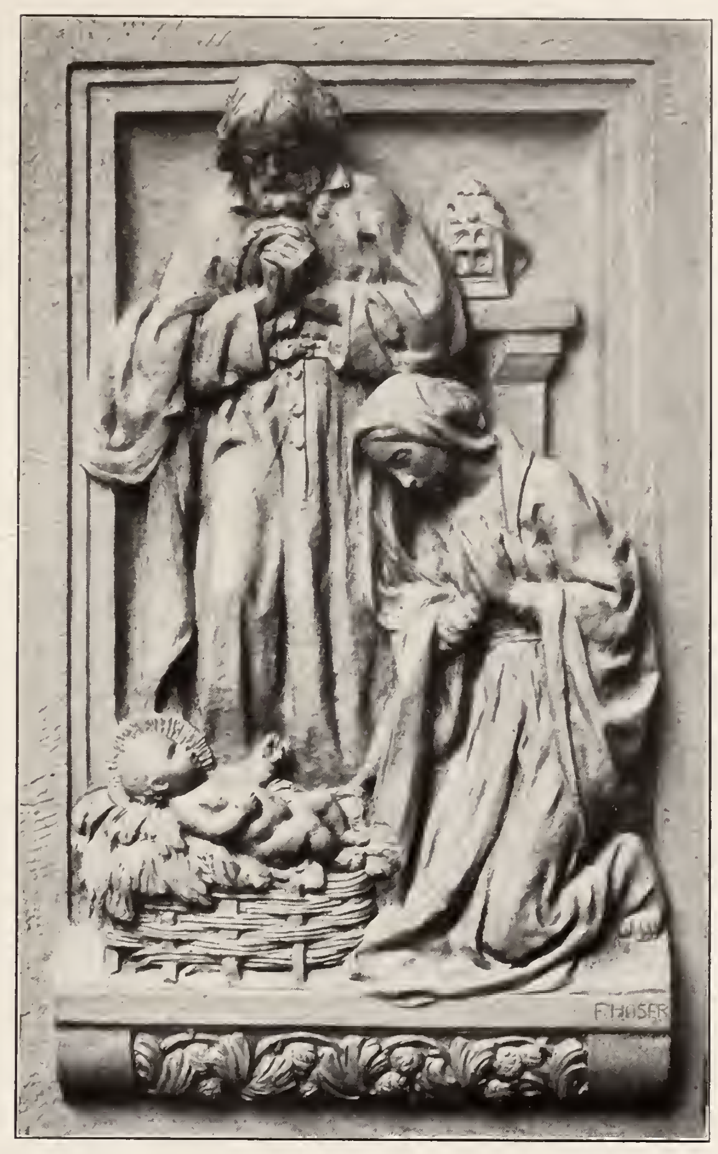
Den zweigeschossigen Hauptbau krönt das Mansarddach, die zwei Seitenflügel mit Erkern das Zeltdach. Besonders dekorativ wurde das Portal (Abb. S. 300) durch die drei Bogen-



FRANZ HOSER — HEILIGES GRAB

Kirche in Mainkofen. — Text S. 309

stellungen aus gelbem Sandstein mit dem plastischen Schmuck der zwei Putten, die Medizin und Caritas sinnbilden, sowie den zwei Köpfen mit Früchtenkörben gestaltet. Bildhauer Hoser lieferte auch Kunstwerke für sich in den Schlußsteinen, von denen der eine die Kunst (Abb. S. 300) veranschaulicht, was Mainkofen das Gepräge gab, der Schönheitssinn. Die seitlichen Steine enthalten das bayerische und niederbayerische Wappen. In dem Bogen laufen Reliefs mit Tier- und Rankenmotiven. Von eigenartiger Schönheit ist das Kapitell (Abb. S. 304), (Traubendieb mit bellendem Hund). So verschwindend gering dieses eine Stück in der Fülle der künstlerischen Gesamtschönheit Mainkofens auch sein mag, so bietet es doch Gelegenheit, Franz Hosers Kunst zu analysieren: zu der rein formalen und plastisch wirkungsvollen Erscheinung tritt die Kraft der immer abwechslungsreichen, auf Naturstudium aufgebauten Erfindung — man vergleiche den Schrecken des von dem Hund überraschten Traubendiebs — die zusammen dem ästhetisch empfindenden Menschen zum Genusse gereichen, aber auch dem weniger geschulten Auge einen Anknüpfungspunkt zur Betrachtung bieten. Ist dies Bestreben nach Verkörperung einer Idee, solange es sich frei hält von allem Anekdotenhaften, schon in der profanen Kunst der höchsten Beachtung wert, so erscheint es beim christlichen Kunstwerk als das am höchsten Erstrebenswerte, als die Grundbedingung des religiösen Kunstschaffens.



FRANZ HOSER GEBURT CHRISTI

Relief. Vgl. Abb. S. 306. — Text S. 306

Durchschreitend betritt man durch den Windfang mit kassettierter Tonne und gemalten Wappen an der Stirnseite die oktogonartige Vorhalle des Direktionsgebäudes (Abb. S. 305). Die halbe Wandhöhe verkleidet roter Veroneser Marmor, darüber läuft der in Felder geteilte, reiche malerische Schmuck (Putten, Rankenwerk mit Vogel usw.) Winklers, der auch die Decke durch wirkungs- und stimmungsvolle Malereien ausstattete. In dem im Gebäude ebenfalls untergebrachten evangelischen Betsaal begegnet uns Hoser abermals mit einem Kreuz.

Die Beschreibung Mainkofens nähert sich dem Ende und es erübrigt sich noch, außer auf die Tierstückmalereien Winklers in der Vorhalle des Haupteingangs zum Koch- und Waschküchengebäude, auf das Leichenhaus und den Friedhof hinzuweisen wegen Hosers Bronzerelief (Christuskopf, Abb. S. 315) in der Vorhalle, den geometrischen Malereien Winklers, dortselbst und im Aufbahrungsraum der dortigen Kreuzigungsgruppe sowie endlich des Friedhofkreuzes wegen (Abb. S. 319). Wie Hoser schon in dem heiligen Grab (Abb. S. 308) sich als der Meister der Volkskunst zeigt, so weiß er auch hier, wo andere als rein repräsentativ-dekorative Anforderungen (etwa in dem Luitpoldgedenkstein Abb. S. 320 und Einschaltblatt nach S. 320) an ihn herantreten, diesen gerecht zu werden.

Die eingehende Würdigung Mainkofens sollte erhellen, daß die Zeit des freude- und trostlosen, kasernenartigen Anstaltswesens



FRANZ HOSER TABERNAKELTÜREN (MAINKOFEN, HOCHALTAR)
Ausführung: Matth. Willig. — Text S. 306

überwunden zu sein scheint. Die Kunst hat sich des Anstaltsbaues in frischer Tat bemächtigt und zumal in Mainkofen mit einem verhältnismäßig geringen Aufwand an Kosten, an dessen Stelle ein Aufgebot von künstlerischem Können nach der architektonischen, der malerischen, bildhauerischen und kunstgewerblichen Seite hin trat, Mustergültiges geschaffen und den Weg zur ernsten Weiterarbeit gewiesen.

DIE KRIEGSGEDÄCHTNISKIRCHE ZU NÜRNBERG

Die ehrwürdige, durch erhabene Erinnerungen an alte deutsche Geschichte geweihte, als Stätte edelster alter deutscher Kunst berühmte Reichsstadt im Frankenlande wird in ihren Mauern die erste große Kriegsgedächtniskirche erstehen sehen. Mit der Errichtung eines solchen Denkmales geht ein Gedanke, ein Wunsch in Erfüllung, den weiteste Kreise unseres Volkes hegen. Die lebhafte Zustimmung, die der im Januar 1916 ergangene, von dem bayerischen Episkopat und vielen angesehensten Persönlichkeiten unterzeichnete Aufruf gefunden hat, gibt dafür den deutlichen Beweis. Beifall mußte auch der Vorschlag ernten, die Kriegsgedächtniskirche gerade an dieser Stelle gründen zu wollen. Maßgebend war hierbei nicht nur der Stolz auf die überragende Größe der nürnbergischen Vergangenheit, sondern noch zweierlei: Erstens die günstige geographische Lage, die es möglich macht, das Gotteshaus von allen Punkten Deutschlands leichter zu erreichen, als dies etwa in München der Fall wäre. Zweitens der Umstand, daß in Nürnberg mit seinen 110000 Katholiken ein Kirchennotstand vorliegt, der dringend der Abhilfe bedarf. Als geeignetster Ort für die künftige Kirche — die »Kriegsgedächtniskirche St. Ludwig« — ist die Vorstadt Gibitzendorf ausersehen. Gerade die dortige große Gemeinde empfindet lebhaft den Mangel eines ihren Bedürfnissen entsprechenden Gotteshauses. Die kirchliche Versorgung aber ist daselbst schon im voraus gesichert, weil bei der jetzigen Kirche St. Anna die Patres Franziskaner ansässig sind, denen auch die künftige Kirche übergeben werden wird. Ihnen gehört dort ein ansehnliches Gelände, auf dem sie durch den Architekten Otto Schulz bereits ein stattliches Klosterhaus haben errichten lassen. Weitere zugehörige Gebäude sollen daselbst noch entstehen; die Kriegsgedächtniskirche — die also zugleich Pfarrkirche sein wird — ist berufen, sich mit ihnen zu einer großartigen, einheitlich durchgeführten Gruppe zu vereinigen. Alle diese Erwägungen haben bei den höchsten kirchlichen und weltlichen Kreisen bereitwillige Zustimmung gefunden. Das Protektorat übernahm Se. Maj. König Ludwig III. Er stiftete auch mittels einer Spende von 10000 Mark den ersten Beitrag zu dem Bau.

Für die Kriegsgedächtniskirche St. Ludwig waren durch Professor Schulz zwei Entwürfe geschaffen, ein einfacherer und ein umfänglicherer. Der letztere ist zur Annahme gelangt. Die Kirche erhält eine Gesamtlänge von 82 m; eine lichte Breite von 30 m, im Querschiff eine solche von 39 m; die lichte Höhe beträgt 21 m. Das künftige Gotteshaus wird also zu den größten Kirchen neuerer Zeit gehören. Die Gesamtkosten sind auf 1200000 Mark veranschlagt. — Im System wird sich die Kirche St. Ludwig als ein Mittel-

ding zwischen Basilika und Hallenkirche zeigen. Dem Zwecke, eine Gedächtniskirche zu sein, wird sie durch Anlage von Kapellen entgegenkommen, die in ihrer Ausstattung sich als Ehrendenkmäler der Gefallenen darstellen werden. — Der Baustil der Kirche schließt sich an die Überlieferungen der Blütezeit des romanischen Stiles an, erinnert also an die Formgebung des 12. Jahrhunderts, doch besteht nicht die Absicht eines allzu strengen Anschlusses an jene Vorbilder — mit Recht, da doch der Stilcharakter des nürnbergischen Stadtbildes und der dortigen Hauptkirchen keineswegs romanisch ist. Ebenso richtig ist es aber auch, daß der künftige Bau seinen Stil nicht von diesem abhängig macht. Vielmehr wird die Kriegsgedächtniskirche ein Gebilde freier künstlerischer Eingebung sein, die in keinem anderen als modernem Sinne schöpferisch wirken kann; die Kirche St. Ludwig will sich als ein Monumentalbau der Gegenwart charakterisieren. Als besonders bemerkenswerter Teil ist die mächtige Hauptfassade geplant. Ihr bildhauerischer Schmuck wird dazu beitragen, die Bestimmung des Gotteshauses mit erhabenem Ernste zum Ausdrucke zu bringen. Winken schon am Äußern der Kriegsgedächtniskirche den Künstlern verlockende Aufgaben von wahrer Großartigkeit, so nicht minder im Innern. Malerei und Plastik werden wetteifern, das bedeutungsvolle Gotteshaus, das Millionen von Deutschen in Gegenwart und Zukunft lieb und teuer sein soll, wahrhaft würdig zu schmükken. So wird die neue Kirche auch wesentliche Wichtigkeit für die Förderung unserer christlichen Kunst erlangen. — Die Entwürfe der Kriegsgedächtniskirche St. Ludwig stammen, wie bereits erwähnt, von Professor Otto Schulz, die Oberleitung des Baues ist dem Architekten Professor J. Schmitz übertragen; Bauherrin ist die Kirchenverwaltung von St. Anna zu Nürnberg. Von Bildern des zukünftigen Gotteshauses sind bisher nur skizzenhafte Darstellungen einiger Maler in die Öffentlichkeit gekommen; authentische Abbildungen können, da das Projekt sich noch in der Ausarbeitung befindet, einstweilen nicht gezeigt werden. So viel ist sicher, daß die Kirche einen monumentalen Eindruck machen und dem Stadtbilde zur Zierde gereichen wird. Mit der Architektur werden ihre Schwesterkünste im Bunde stehen, nach dem beabsichtigt ist, nur hervorragende Meister der christlichen Kunst heranzuziehen. Mit dem Bau werden sich diese Blätter also noch ausgiebig zu beschäftigen haben. Doering



FRANZ HOSER TABERNAKELTÜRE (MAINKOFEN)
Ausführung: Matth. Willig. — Text S. 306

DER LIEBESDANK DES MICHELANGELO

Von M. HERBERT

Nach dem Hinscheiden seiner großen, stillen Freundin, der Fürstin Vittoria Colonna, hatte der in hohen Jahren stehende Michelangelo schlaflose Nächte. Seine Freunde sagten, er sei vor Schmerz von Sinnen; aber er empfand nur die Trauer eines übermächtigen Gemütes, das seine Verluste nach der ganzen Schwere ihrer Bedeutung schätzt[1].

---

[1]) Einige geschichtliche Angaben mögen den Genuß des geistvollen Aufsatzes von M. Herbert erleichtern. Vittoria Colonna war 1492 geboren. Sie gehörte einer mächtigen Adelsfamilie an. 1509 heiratete sie den von ihr treugeliebten Marchese von Pescara, Ferrante Francesco d'Avalos, der gleich ihrem Vater ein tüchtiger Kriegsmann war und sich in der Schlacht von Pavia (1525) auf der Seite des Kaisers Karl V. hohen Ruhm errang, jedoch an den dort erlittenen Wunden noch im selben Jahre starb. Als gefeierte Dichterin stand Vittoria Colonna mit den führenden Männern der Literatur in Verkehr, aber mit dem schlimmen Geist mancher Berühmtheiten jenes Kreises hatte sie nichts gemein, vielmehr war sie stets tiefgläubig und von reinster Empfindung. Ihre letzte Lebenszeit verbrachte sie in Rom, wo sie 1547 starb. Michelangelo, um 16 Jahre älter als sie, trat ihr 1538 näher, als er bereits längere Zeit an seinem Jüngsten Gericht arbeitete, das er am Schluß des Jahres 1541 vollendete. Auch er war frommgläubig und von makellosem Wandel. Bei der geistig hochstehenden, gütigernsten Frau suchte und fand seine un-



EWIGLICHT-AMPEL IN DER KIRCHE MAINKOFEN
Entwurf von Franz Hoser, Ausf. von Matth. Willig. — Text S. 308

Dieser gottgesandte Schmerz war eine neue Seelenläuterung für den Meister. Die wachen Nächte, die er jetzt durchlitt, brachten ihm neben allem Leid auch die Erhebungen des Schmerzes. Innerer Streit und Schmerz waren immer die Lagergesellen des einsam ringenden Gestalters gewesen. Denn in der Dunkelheit und Stille der schweigsamen Stunden kämpfte seine Prometheusseele mit den Dämonen und Engeln seiner Ideen. In der Finsternis formte sein Geist an den Riesengestalten, die seine Hand am Tage erschuf.

Nun aber floh ihn der Schlaf um eines rein menschlichen Leides willen.

Michelangelo, der streng Verschlossene, der Abweisende, der den Allzuvielen abhold war, hatte lebenslang mehr unter den Qualen unterdrückter und mißverstandener Zuneigungen gelitten, als seine Mitlebenden ahnten. Sie kannten ja den schwer zu behandelnden, oft zorngemuten Titanen unter dem Namen »il Terribile« — der Schreckliche.

Und doch war in seinem Herzen eine gefährliche Weichheit.

Zuweilen war die Holdseligkeit und strahlende Anmut eines jungen Weibes stark geworden über den sehnsüchtig nach Schönheit verlangenden Künstler. Aber sein verstümmeltes und häßliches Antlitz, diese eiserne Maske, hinter der seine lebendige Seele sich barg, hatte ihn mißtrauisch gemacht — und übervorsichtig.

Wie viele Menschen gab es denn, die das Äußere eines anderen überwanden um seiner Innerlichkeit halber? Dazu gehörte mehr Eindringlichkeit, mehr Liebeskraft, mehr Seelenreife als die meisten, besonders die meisten Frauen besaßen.

Michelangelo glaubte nicht an das Glück und die Beständigkeit der Liebe. Sein Stolz bäumte sich löwengleich auf gegen die Begriffe betrogen werden — sich lächerlich machen — Spott erregen. Er wußte, daß Liebe immer bluten muß, aber nicht s o — n i c h t s o. Er fühlte, er würde weder dem Betrug, noch der Enttäuschung der Liebe gewachsen sein. Er kannte die auf dem Boden seines Wesens schlummernde grenzenlose Leidenschaftlichkeit, die in Liebe und Zorn alle Dämme und Wälle zerrissen hätte: d e s h a l b s c h l o ß er u m s i c h die steile Klausur des Schweigens und der Alleinheit.

Fuge, Tace, Quiesce! fliehe, schweige,

---

gestüme Feuerseele Erhebung und jene Vollendung, die sie besaß. Am 18. Februar 1564 folgte er ihr nach einem rastlosen Leben zur ewigen Ruhe. D. Red.

ruhe! Die seelenweisen Ratschläge des Poverino von Assissi waren über seinem Leben wie grasse Warner, welche den Finger auf die Lippen pressen.

Aber die Fürstin Colonna hatte über alles Äußerliche hinaus die große Seele des Mannes gesucht. Es schien ihr das Selbstverständliche, denn es war das ihrer Art Natürliche. Wie ein seliger Geist, der keine Hindernisse kennt, für den Dämme und Wälle nicht mehr sind als leere Luft, war sie lächelnd und sicher durch die Klausurmauern Michelangelos geschritten. So ruhigen, festen Griffs hatte sie die Hände des Einsamen erfaßt und gehalten, daß jedes Widerstreben schwand, daß alles Feindselige und Mißtrauische in gläubige Hingabe sich löste und sein ganzes Wesen die Wandlung zum Guten und Offenherzigen erfuhr, die wir einzig und allein durch starke, wahrhaftige, selbstentäußernde Liebe erfahren können.

Es ist das Wunder der weckenden Sonne. Michelangelo brach die Eisenfesseln seiner Schweigsamkeit und strömte seine Innerlichkeit vor der Frau aus, die eine so gute Zuhörerin war.

Ihre Seele hatte längst »Zwiesprach gehalten mit dem Tod«, sie war ihrem Herrgott tiefer ergeben als irgend einem Menschen. — Auch für Michelangelo verließ sie nicht den sicheren Ankerplatz in ewigen Dingen.

Vielleicht hatte gerade darin ihre nachhaltige Macht über den Ungebändigten gelegen. Sie konnte helfen und verstehen, ohne selbst Hilfe und Verständnis zu benötigen. So sehr war sie gefestigt, daß sie es wagen durfte, die Lebensfreundin eines so vulkanischen Charakters, eines so urweltstark empfindenden, so abgründigen Mannes zu sein, wie Michelangelo es war, eines Geistes, der gleich Dante durch alle Höllen und Himmel ging. Seine Liebe trug selbst in hohen Jahren noch in sich das Ungestüm des an den steilsten Schroffen niederstürzenden Bergstroms. Man kann nicht wahrhaft lieben, ohne wahrhaft zu leiden.



MONSTRANZ DER KIRCHE MAINKOFEN
ENTWURF VON FRANZ HOSER, AUSF. VON EUGEN EHRENBÖCK
Text S. 308

Michelangelo hatte an Vittoria Colonna gelitten — an ihrer Unnahbarkeit — ihrer heiligmäßigen Strenge. In glühenden Sonetten hatte er seine Schmerzen über sie hingeströmt, seine große Entsagung kostete ihn große Opfer.

Das Bekenntnis steigt immer wieder aus seinen Versen auf:

»Nie kann es sein, daß ihre heil'gen Augen
An meinen sich erfreun, wie ich an ihren«.

Nie konnte er ihr nahe kommen, die gleich Dantes Beatrice — dem Vorbild aller platonisch Liebenden — »mit Himmelsfittichen zur wahren Liebe floh«.

Die Sehnsucht, welche Michelangelo zu der lebenden Vittoria zog, ward riesenstark nach ihrem Tode. Die Flamme seines Wesens erhob sich da noch einmal in voller Kraft. Lebend verehrte er sie als ein königliches Weib, an allen guten Gaben reich,

nun, da sie in den Bereich des Himmels gerückt war, gab sein Herz ihr die Ehren einer Heiligen. Er konnte nach ihrem Tode nie wieder sein, was er vorher gewesen war. Unaufhörlich durchwehte seine Seele ein Reim des Liedes, das er gleich nach ihrem Hinscheiden schrieb:

»Nun aber, da der Himmel mir entführte
Die wunderbare Glut, die mich ernährte,
Blieb glimmend — eine Kohle — ich zurück«.

Aber das Friedensvolle, das in jeder reinen Liebe liegt, brachte ihm Kraft.

Michelangelo dachte in seinen schlaflosen Nächten daran, daß er auf seinem übermenschlichen Gemälde: »Das Jüngste Gericht«, der Gottesmutter, die sich flehend und mit unaussprechlichem Erbarmen an die Knie des zornigen Verwerfers schmiegt, die Züge der Marchesa Colonna lieh.

Er hatte ihrem Gesicht den Ausdruck einer so zarten, milden Fürbitte gegeben, als sei sie imstande, die zerschmetternde Gerechtigkeit des Weltgerichts aufzuhalten und zu beschwichtigen.

In all seinem bitteren Trennungsweh erfreute es den Meister, daß er dieses getan hatte. Das war wohl ein Denkmal, das jedes andere Gedenkzeichen überdauern mußte. Ob sich Vittoria Colonna bei den Nonnen von San Silvestro auch unter einem namenlosen Stein gebettet hatte, Geschlechter auf Geschlechter würden doch ihre Augen zu dem milden Antlitz erheben. Sie würden sich aus dem Chaos und dem Grausen des dies irae zu dem erbarmenden Mutterantlitz retten. Unter aller Rache der Vergeltung würde es durch unabsehbare Zeiten hindurch den Thron der Güte einnehmen.



PORTAL DER KIRCHE IN MAINKOFEN
ARCHITEKTUR VON ALBERT HAUG, PLASTIK VON FR. HOSER
Text S. 304

Größeres ward wohl nie von einem Künstler für ein Weib getan.

Ehrerbietung ward nie zuvor in erhabenerer Form dargebracht. Raffael Sanzio hatte Vittoria Colonna auf seinen Parnaß geladen und der Dichterin ihren Platz zwischen den Musen des Apollo angewiesen. Dort aber mußte ihre christliche Seele ein Fremdling bleiben. Michelangelo verstand sie besser, als er ihr die Stätte anbot, die sie als ihre ewige Heimat verehrte, er hatte sie dorthin versetzt, wo ihre Sehnsucht sein wollte, — zu Füßen des Mittlers.

Michelangelo wußte, daß ein Genius dem niemals genug danken kann, der in seine harrende Seele die zündende Flamme der Liebe wirft. Denn Liebe ist es,



ALBERT HAUG KIRCHE ZU MAINKOFEN
Text S. 306

die alles Dauernde und Große in der Kunst erschuf, ohne ihre Glut kann kein ewiger Meister werden.

Wieder wanderte eine seiner abgerissenen Versstrophen durch die Seele des Michelangelo:

»Ich dank's der ersten und der letzten Stunde
In der ich sie erblickt«.



FRANZ HOSER CHRISTI ANTLITZ (BRONZE)
Am Leichenhause in Mainkofen
Text S. 309



HOCHALTARLEUCHTER FÜR MAINKOFEN
ENTW. VON FR. HOSER, AUSF. VON EUGEN EHRENBÖCK
Text S. 308

DR. HYAZINTH HOLLAND

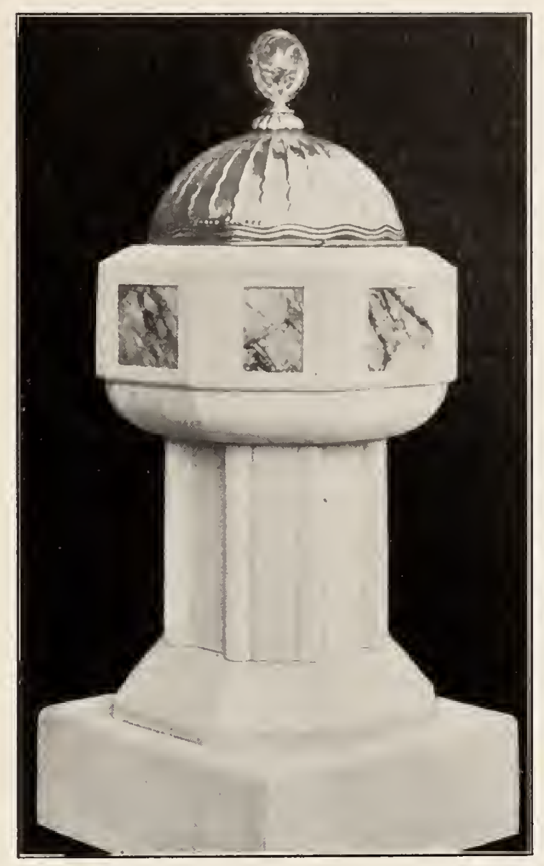
zu seinem 90. Geburtstag

Wer — wie Professor Dr. Holland es getan — in unermüdet fruchtbarer Geistestätigkeit den Wissenschaften, den Gebieten der schönen Literatur und Künste wie deren Vertretern und Schülern ein kundiges, sorgsames Augenmerk zugewendet und in zahlreichen Büchern und Fachzeitschriften hierfür dauernd wertvolle Belege dargeboten hat, der besitzt sicherlich volles Anrecht, daß auch ihm Anerkennung und warmer Dank für solch ersprießliches Wirken nicht vorenthalten bleibe. Selten schöne Veranlassung, solches Prof. Dr. Holland, den auch unsere Kunst-Monatsschrift zu ihren geschätztesten Mitarbeitern zählt, gegenüber zu beachten, bietet uns der 16. August d. J., der 90. Geburtstag des verehrten Gelehrten.

Am genannten Tage 1827 in München als Sohn eines angesehenen Kreis- und Stadtgerichtsdirektors geboren, betätigte Holland sein rastloses Wirken als Schriftsteller und Lehrer an höheren Erziehungsinstituten fast ausschließlich in seiner Vaterstadt, in der er auch innerhalb der Jahre 1846—1854 den Universitätsstudien emsig oblag, denen der geniale Professor Ernst v. Lasaulx, jener berühmte Hochschullehrer, welcher jugendliche Hörer mächtig und nachhaltig für Wissenschaft und Kunst zugleich zu entflammen verstand, eine bestimmende Richtung zu geben vermochte. Wir müssen es uns versagen, auf Hollands früheste Studienresultate, die, wenn sie auch die bildenden Künste bereits in ihren Rahmen zogen, doch zunächst der Literatur und ihrer Geschichte galten, näher einzugehen; hingewiesen sei nur auf seine »Geschichte der deutschen Literatur« (1853), vor allem aber auf seine durch König Maximilian II. veranlaßte »Geschichte der altdeutschen Dichtkunst in Bayern« (1862). Dieser für die Wissenschaft begeisterte Monarch hatte ein höchst wohlwollendes Augenmerk unserem jungen Gelehrten zugewandt, so daß für dessen Zukunft die günstigsten Aussichten sich ergaben, des Königs früher Tod machte jedoch leider Kräfte frei, denen es gelang, dem christlich-konservativ gerichteten Holland den Aufstieg zu einem Universitätslehrstuhl dauernd zu verwehren. Die Hochschätzung, auch die Freundschaft manch berühmter Germanisten, so jene von Ignaz Zingerle, Simrock, H. Grimm, von F. Beck und J. M. Wolf mochte Holland wohl einige Entschädigung für minder freundliche Lebenserfahrungen bieten, vor allem erwies sich die unentwegte, treue Gönnerschaft des edlen Grafen Franz v. Pocci, der Malerei und Dichtkunst gleich trefflich zu beherrschen verstand, von besonderem Werte. Der große Kinderfreund Pocci gab auch Anlaß, daß Holland in den von Isabella Braun begründeten vorzüglichen »Jugendblättern« sein prächtiges pädagogisches Erzählertalent zur vollen Geltung bringen konnte. Anfangs unter dem Pseudonym »Reding von Biberegg« verhüllt, kam der Name »Holland« bald in weiten Kreisen zur verdienten Ehrung und in Dichter- und Schriftstellerzirkeln freute man sich seiner mannigfachen, geistigen Gaben. Bald wurden auch die Kreise der Kunsthistoriker und Künstler gewonnen. Schon durch seine »Geschichte der Münchener Frauenkirche« (1859) erwarb er sich hier treue Freunde, noch mehr durch seine treffliche Abhandlung: »Kaiser Ludwig der Bayer und dessen Stift zu Ettal« (1860). War doch hier erstmals der Gedanke ausgesprochen, daß die Gründung der christlichen Ritterakademie zu Ettal sicherlich von der alten Gralslegende durchleuchtet sei, daß der dortige, schon anfänglich zentrale Kirchenbau Anklänge an den geheiligten Burgtempel von Monsalväsch aufzuweisen vermochte, mit dessen Konstruktion unsere besten romantischen Künstler — man denke nur an Ed. v. Steinle, Richard Wagner und den Frankfurter Dom-

baumeister Vinzenz Statz — gründlich sich zu beschäftigen wußten[1]). Den Romantikern ist ja Holland selbst beizuzählen. Mit den Ausläufern dieser echt deutschen Künstlergruppe, mit Moritz v. Schwind, mit den Dichtern Josef v. Eichendorff bis zu Geibel, Redwitz und V. J. v. Scheffel hat er stets innige Fühlung gehabt. Seine warme, sinnige Liebe für alte Sitten und Volksbräuche, für Sagen und Legenden verwob enge die Bande, welche Poesie und Geschichte, Denkmälerforschung und Heimatkunde zum anregendsten, wertvollsten Blütenstrauß geistigen Schaffens gestalten. Solche Grundelemente des Hollandschen Wirkens mußten den Sammeleifer für Aufzeichnungen über Personen und Familiennachrichten, für Briefe und sonstige Korrespondenzen, dem unser Forscher schon in jungen Jahren oblag, noch mehr entwickeln. Als emsige, ob seines sanften liebenswerten Naturells aber allzeit stachellose Biene trug er unermüdlich die reichliche Blüten- und Früchtenauslese in die Waben und Mappen seines von Schriften, Bildern und Büchern überfüllten schlichten Heimes, wo heute der frühe Morgen wie der späte Abend den Neunzigjährigen noch täglich am belasteten Schreibtische grüßt. Die so geartete rege Umsicht und frühzeitige Tätigkeit ermöglichte es Dr. Holland, durch viele Dezennien der ehedem in Augsburg erscheinenden angesehenen »Allgemeinen Zeitung« die umfassenden Nekrologe süddeutscher Künstler zu bieten, die noch späten Kunsthistorikern als überaus wertvolles Quellenmaterial gelten werden. Dies trifft besonders auch bezüglich der in den zahlreichen Bänden der »Allgemeinen deutschen Biographie« hinterlegten, sorgfältig gearbeiteten Abhandlungen zu, die in neuerer Zeit in Bettelheims gediegenem »Biographischem Jahrbuch« ihre entsprechende Fortführung finden[2]).

Holland geizt nicht danach, nur allgemein angestaunten, gefeierten Meistern sein Auge zuzuwenden, auch verdiente Künstler geminderten Ranges, an denen die meisten Kunsthistoriker kühl vorübergehen, erfreuen sich seiner ernsten Beachtung. Nur höchst selten



FRANZ HOSER TAUFSTEIN
Kirche in Mainkofen. — Text S. 306

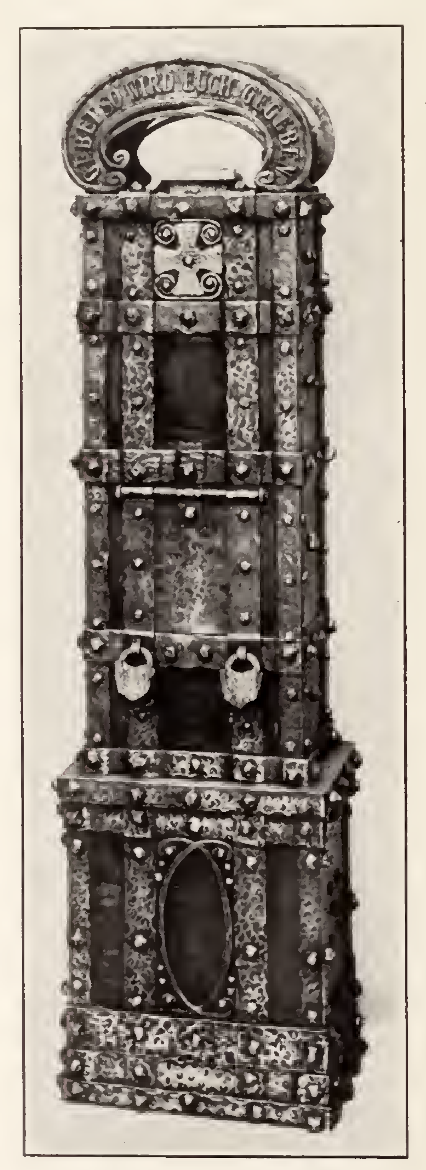
dürfte »Künstlers Erdenwallen« solch sorgliche, verständnisvolle Würdigung und Aufzeichnung erhalten, wie dies durch unseren Gelehrten geschieht. Wer veranlaßt ist, sich selbst mit Kunst- und Lokalgeschichte näher zu beschäftigen, wird die Hollandsche Arbeitsweise doppelt zu schätzen wissen. Welche Mühe, aber auch welche Freude ist gegeben, wenn es das eine oder andere Mal gelingt, aus früheren Zeiten einem verschollenen, aber höchst beachtenswerten Meisternamen endlich auf die Spur zu kommen, um in schlichten Kirchen und einsamen Kapellen den Schöpfer fesselnder, gemalter oder geschnitzter Kunstwerke feststellen zu können! Durch die ausgreifenden Darbietungen Hollands ist hierin zur Bekundung neuerer Werke eine außerordentliche Erleichterung verbürgt, und Anerkennung mit herzlichem Dank sei für solch erfreuliche Vor- und Obsorge unserem greisen, aber immer noch schaffens- und geistesregen Gelehrten auch hier in dieser Zeitschrift, welche nicht zuletzt der Beachtung christlicher und kirchlicher Kunstschöpfungen dient, heute zu besonderem Ausdruck gebracht.

Manche der hier berührten Künstlerbiographien haben sich späterhin durch Hollands

[1]) Die früher viel verbreitete Volkssage, daß die von Kaiser Ludwig aus Italien gebrachte kleine Marmorstatue der Ettaler Madonna nur von sündeloser Hand gehoben werden könne, zeigt eine gewisse Analogie mit der Legende des Heiligen Grals, wonach der kranke Ritterkönig Amfortas es verwirkt, die heilige Schale zum Leuchten zu bringen.

[2]) In Anerkennung solchen Wirkens wurde Dr. Holland von dem für allgemeine Kunst- und Kunstgeschichtspflege Interesse tragenden Lehrkörper der Kgl. Akademie in Antwerpen zum Ehrenmitglied erkoren — die einzige Auszeichnung, welche unserem verdienten Gelehrten von seiten einer amtlichen Kunstbehörde zugeflossen ist.

unermüdliche Sorgfalt zu umfassenden, überaus gehaltreichen Monographien verdichtet, in denen ganze Perioden und Zeiten ihre kulturelle Spiegelung erhalten und geschichtliche Ereignisse, welche die betreffenden Meister in ihren Bannkreis zogen, klare Betonung finden. Namhafte Herrscher und Pfleger im Gebiete friedlicher Schönheit und Poesie, so Friedrich Overbeck, Ludwig Richter, Graf Pocci, Moritz v. Schwind, Karl Spitzweg, ebenso die in den Wettern der Weltgeschichte gehärteten Kriegs- und Schlachtenmaler: Peter v. Heß, Albrecht Adam und dessen Söhne wie Theodor Horschelt erhielten literarische Denkmäler von dauerndem, hochzuschätzendem Werte. Man denke z. B. nur einer der



OPFERSTOCK, KIRCHE MAINKOFEN.
ENTWURF VON FRANZ HOSER,
AUSFÜHRUNG VON MATTH. WILLIG
Text S. 308

jüngsten Gaben Hollands, der in der vortrefflichen Publikation »Die Kunst dem Volke« dargebotenen Monographie K. Spitzwegs, in der mit feinem Verständnis und köstlichem Humor das ältere gemütliche München sich aufbaut, erfüllt von schlichter Behaglichkeit und doch regem Künstlerstreben, voll von ernster, emsiger Ateliertätigkeit, wechselnd mit glänzenden frohen Künstler-Schwänken und -Festen, stets umwoben vom milden Sonnenschein reichster Phantasie und ungetrübter, unverfälschter Poesie! Doch hat Holland nicht etwa vor den Bestrebungen der Gegenwart Halt gemacht. Ohne Voreingenommenheit hält er Auge und Herz freudig allen Leistungen der neuen Generation offen, soweit sie der Liebe feingebildeter Menschen wert sind.

Daß ein Mann, der in langem geistesregem Leben viel Erhabenes und Schönes geschaut, an diesem sich erbaut und es auch anderen zur Kenntnis gebracht hat, gerne vergangener Zeiten, vor allem der vielen und hervorragenden Dichter- und Künstlergestalten gedenkt, mit denen er auf gesegneter Lebensbahn einst in Fühlung und Freundschaft treten konnte, ist begreiflich, doppelt begreiflich in einer Zeit, in der vom dröhnenden Hufschlag apokalyptischer Reiter die geängstigte Erde erbebt und schrille Dissonanzen zwischen einst und jetzt allseits sich fühlbar machen. In der Glühhitze entfesselter wilder Leidenschaften senken die zarten Blüten eines edlen ruhigen Friedensschaffens trauernd ihre duftenden Kelche. So flüchtet denn der greise Holland auch mit Vorliebe zur Vergangenheit, um aus den reichen Früchten ihres goldigen Füllhorns Labsal sich zu erwählen. Schreiber dieser Zeilen fand schon mehrmals erfreuliche Gelegenheit, den dargebotenen reichen Erinnerungen des hochbetagten edlen Gönners und Freundes zu lauschen, Erinnerungen, die, einer Aeolsharfe gleich, bald in jugendlich frischem Rauschen, bald in elegisch gestimmten, zarten Tönen erklingen. Die leise fibrierende Stimme, das hin und wieder sich feuchtende Auge Hollands künden in solchen Momenten dem liebenswürdigen Erzähler wie dem aufmerksamen dankbaren Zuhörer jenes eigenartige, die Seele bewegende Empfinden, dem der alte Goethe im Hinblicke auf die früh geschauten, nun wiederkehrenden Gestalten in den Schlußzeilen der »Zueignung« seiner Faust-Dichtung so meisterlich schönen Ausdruck zu geben verstand:

»Was ich besitze, seh ich wie im Weiten,
Und was verschwand, wird mir zu Wirklichkeiten.«

München — Max Fürst

DIE MAGDALENENKAPELLE ZU ST. EMMERAM IN REGENSBURG

Von
DIPL.-ING. F. SCHWÄBL, MÜNCHEN-REGENSBURG

(Hierzu die Abb. S. 322—326)

Unter den zahlreichen, mittelalterlichen Baudenkmalen der vielräumigen, ehemaligen Benediktiner-Klosterkirche St. Emmeram in Regensburg hat der Baurest der Magdalenenkapelle bisher nicht die gebührende Beachtung gefunden.

Diese Kapelle, einen einst reizenden Raum aus der Mitte des 11. Jahrhunderts, hat erst die Säkularisationszeit zur Ruine gemacht [1]). Noch zeigt die Südwand des Querschiffes der Emmeramskirche den alten Dachanschnitt des Klostergebäudes. Die Firstlinie lief ein paar Meter oberhalb des Dachgebälkes der Kirche an und an dieser Stelle war ehemals deren Dachraum durch eine an der Innenseite noch deutlich kenntliche Öffnung zugänglich. Als das Kloster abgetrennt wurde, hat man im Zusammenhang mit anderen Umbauten auch diese Verbindung aufgehoben. Man schuf Ersatz in einem neuen Zugang mittels einer Treppe in dem damals neu wieder hochgeführten Turm über unserer Kapelle und man war unverständig und roh genug, diesem nüchternen Zweck zuliebe ihr, wie wir sehen werden, ganz besonders wertvolles Deckengewölbe einzuschlagen. So sind nur die Wände mit ihrer eigenartigen Nischengliederung auf uns gekommen, vom Gewölbe nur spärliche Reste; gerade noch reichen sie aus, den alten Bestand zu erweisen.

Die Magdalenenkapelle liegt im einspringenden, nördlichen Winkel, den Querschiff und Westchor bilden, mit diesem auf gleicher Höhe und durch ein Türchen verbunden (Abb. S. 322). Unter dem Westchor und noch ein Stück weit ins Querschiff vergeschoben ist die weit mehr bekannte Wolfgangskrypta eingebaut, die durch Nischengliederung und Einzelformen engste Verwandtschaft mit unserer Kapelle besitzt (Abb. S. 323). Unter der Magdalenenkapelle selbst ist jener Nebenraum der Krypta, dessen einstige Verwendung bei Exorzismen erst Endres wieder erkannt hat. [2])

Die Magdalenenkapelle zählt zur kleinen Gruppe der »Regensburger Nischenbauten«, der außer der Wolfgangskrypta noch das Emmeramer Doppelportal, St. Stephan oder

[1]) Vergl. H. Graf v. Walderdorff: »Regensburg in seiner Vergangenheit und Gegenwart.« 4. Aufl. 1896. S. 323.

[2]) I. A. Endres: »Der Nebenraum der St. Wolfgangskrypta zu St. Emmeram in Regensburg«. Ztschr. für christliche Kunst 1910, Nr. 12, Spalte 355.



FRANZ HOSER KRUZIFIX
Friedhof in Mainkofen. — Text S. 309

der sogenannte »Alte Dom« in Regensburg und der Baurest der bischöflichen Schloßkapelle zu Donaustauf zugerechnet werden. Seit v. Quast die Erbauung St. Stephans und des Doppelportales ins 11. Jahrhundert verlegt hat [1]) und seit Hager alle fünf Bauten »Kinder eines Geistes« genannt und als aufs engste zusammengehörig betrachtet hat [2]), sind mehrere Forscher dieser Ansicht gefolgt. Mancherlei Umstände, deren Darlegung hier zu weit führen würde, sprechen jedoch für die ältere Auffassung Walderdorffs [3]) und anderer Forscher, die St. Stephan und das Doppelportal auf frühere Entstehungszeit zurückführen. Unbestritten gehören nur die Staufer Burgkapelle und die Wolfgangskrypta in nächste Nähe unserer Kapelle, der wir uns nunmehr im einzelnen zuwenden.

Noch Pohlig konnte schreiben, daß diese Kapelle, die einst der hl. Magdalena und

[1]) »Reihenfolge und Charakteristik der vorzüglichsten Bauwerke des Mittelalters in Regensburg«, Berlin, 1852, S. 7 u. ff.

[2]) G. Hager: »Mittelalterliche Bauten Regensburgs«, S. 5 u. ff.

[3]) »Regensburg i. s. V. u. G.«, S. 323 u. ff., auch S. 177 u. ff.

anderen Büßerinnen geweiht war, architektonisch »so gut wie gar nicht gewürdigt sei«[1]). Auch seither wurde sie nirgends erschöpfend, bezüglich ihres Gewölbes aber, wenn überhaupt, irrig beurteilt. Das ist um so auffälliger, als es sich nicht nur um einen ehemals sehr gefälligen, sondern in vieler Hinsicht auch höchst merkwürdigen Raum hier handelt, nicht zuletzt wegen seines Gewölbes. Wurde bisher von diesem mehr als seine Zerstörung berichtet, so lesen wir überall [2]), es habe aus vier Kreuzgewölben bestanden, die durch Gurten getrennt, auf gemeinsamer Mittelstütze ruhten; auch die Grundrisse sind so ergänzt. Und doch war es nicht so!

[1]) C. Th. Pohlig: »Die romanische Baukunst in Regensburg«, Regensburg, 1895, S. 21.

[2]) Hager: »Mittelalterliche Bauten Regensburgs« S. 5; H. Wagner: »Studien über die Romanische Baukunst in Regensburg«, 1908, S. 22; desgleichen bei Pohlig, wie vor, S. 21; B. Riehl: »Denkmale frühmittelalterlicher Baukunst in Bayern«, 1888, S. 69.



FRANZ HOSER LUITPOLDBRUNNEN IN MAINKOFEN. — *Vgl. nebenstehendes Modell Einschaltblatt. — Text S. 309*

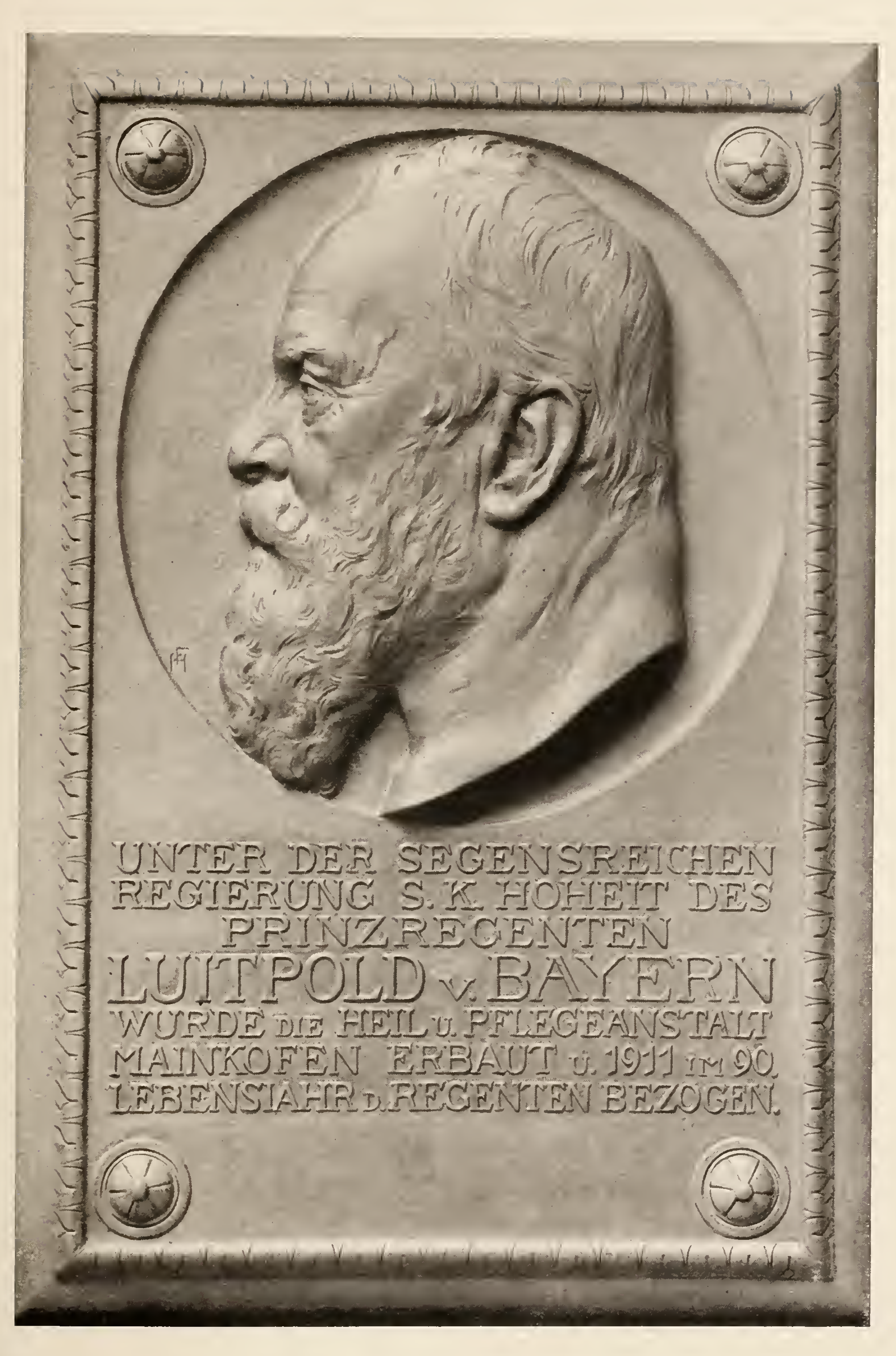
Wie die Aufnahmen S. 322 und 325 zeigen (vergl. auch Abb. S. 323 und 324), ist die Kapelle nahezu quadratisch mit nur einer Nische, der Altarnische, in der Ostwand und mit je zwei an den übrigen Seiten. Durch die östliche der Südwand führt die Türe, heute nicht mehr in alter Form; die Nischen der Nord- und Westwand sind je durch ein schmales Rechteckfensterchen durchbrochen, das sich nach außen und innen zu einer bogenförmig geschlossenen Nische erweitert; der Scheitel der inneren Leibung berührt die Kämpferlinie der großen Nische. Alle Wandnischen reichen bis zum Boden. In der Ostnische ist, nur an ihre Rückwand gelehnt, der Altartisch rechteckig aufgemauert; 1,1 m über dem Boden (daher ursprünglich mit Stufenvorlage) endet die Mensa mit einem steilen Profil aus doppelter Hohlkehle und Platte; sie besteht aus drei einzelnen Steinplatten nebeneinander, ihr Unterbau aus vollem Mauerwerk. Die Rückwand der Altarnische ist verdorben. Roh verändert ist auch die Eingangsnische.

Über die durch Nischen derart gegliederten Wandflächen treten in den vier Ecken des Raumes kleine Pfeilerchen vor, die ohne alle Gliederung aufsteigen und als Grate ins Gewölbe überlaufen.

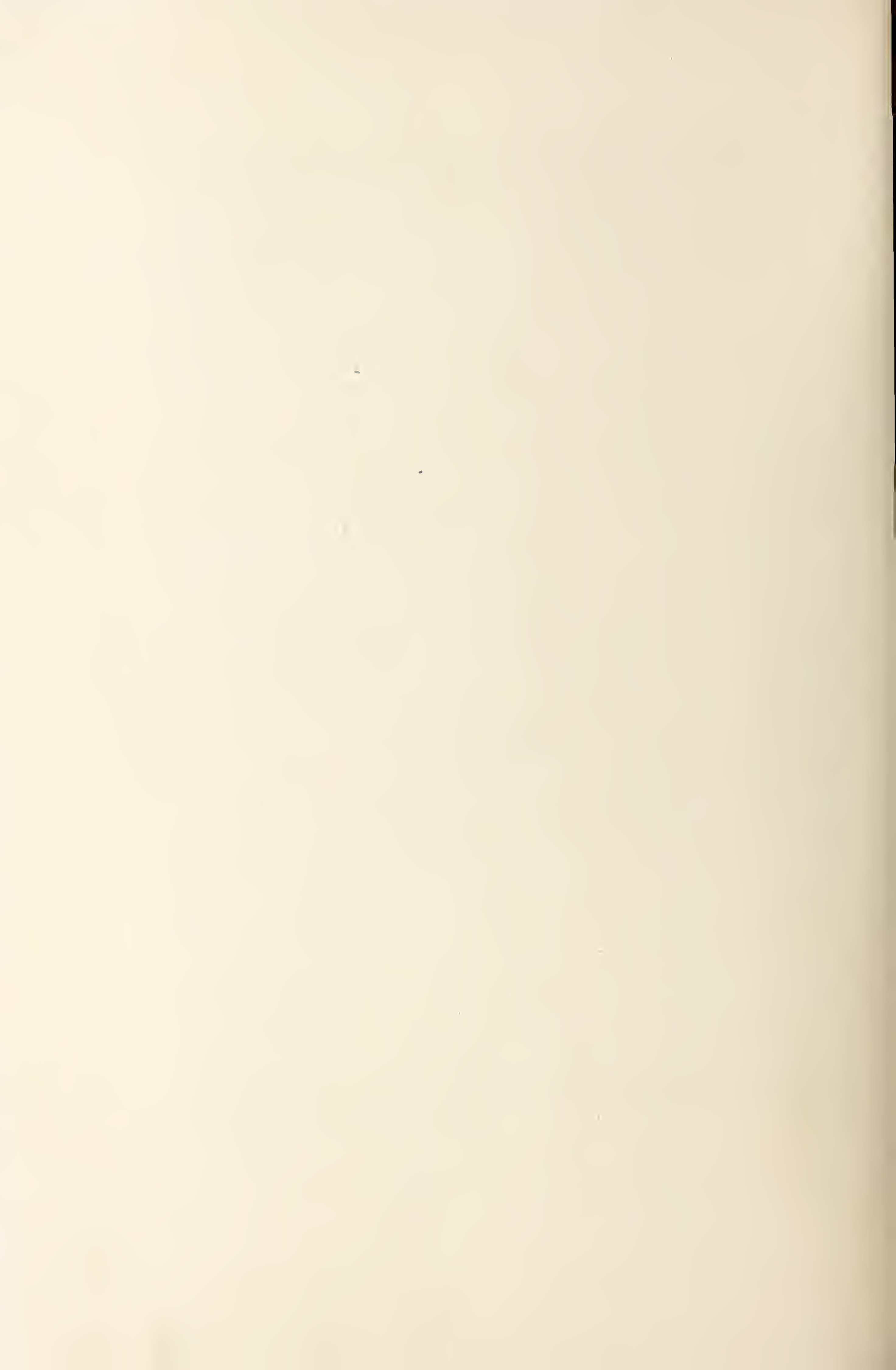
Hinter den Wandflächen zurückliegend, aus dem Körper des Mittelpfeilers je zweier Wandnischen gleichsam ausgespart, ist an drei Seiten je eine achteckige Säule angeordnet; nach dem gleichen Gedanken je eine kleinere runde Säule in beiderseits der Altarnische ausgesparten Vertiefungen. Diese Säulen, alle auf hohen Sockeln und in den Einzelformen die großen und kleinen jeweils fast ganz gleich, fallen durch ihre steilen Profile und den über kleinem Kapitäl ungewöhnlich verbreiterten Abacus auf. Hierüber hat Wagner [1]) ausführlich geschrieben. Über die Wandfläche treten nur die obersten Glieder und die Kämpferplatte vor und nur diesen vorspringenden Profilen entsprechend sind auch an den gegen die Ecken des Raumes zu gelegenen Nischenkanten zierliche Kämpfer angeordnet. In der Hauptsache aus Hohlkehle und Platte zusammengesetzt, nur in der Nordwestecke einmal etwas reicher, laufen diese Profile einerseits an den Eckpfeilerchen tot; in der anderen Richtung verlieren sie sich, rechtwinklig um die Ecke gebrochen, bald in der vorquellenden Nischenrundung (Abb. S. 326).

Alle diese scharfkantigen Profile und die

[1]) H. Wagner: »Studien über die romanische Baukunst in Regensburg«; vergl. auch G. Hager, wie vor.



FRANZ HOSER
BRONZETAFEL ZU DEM BRUNNENGEDENKSTEIN
IN DER HEIL- UND PFLEGEANSTALT MAINKOFEN





GEORG WINKLER (DÜSSELDORF) HL. FLORIAN
Gemälde am Wasserturm in Mainkofen. — Text S. 308

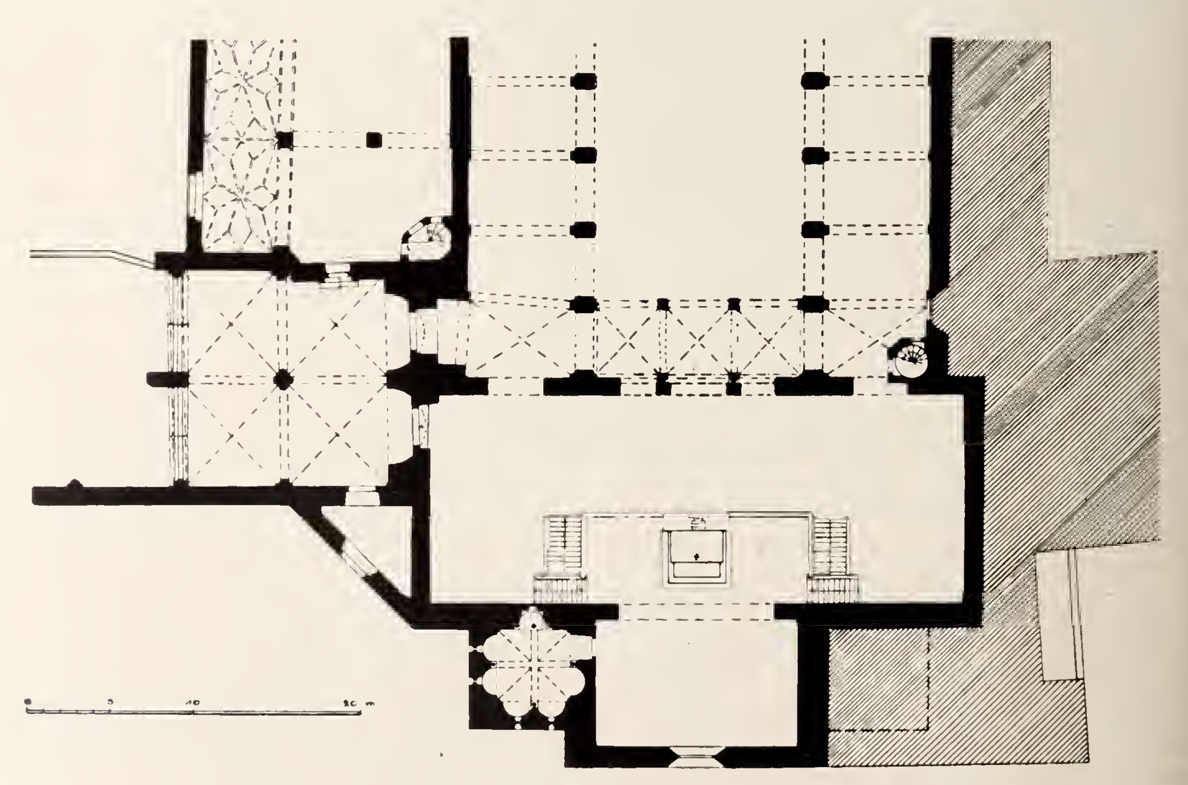
Säulen sind in Haustein gewandt und sauber gearbeitet, als architektonische Gliederung ist in Kämpferhöhe ein aufgemaltes, schmales Band durch die Nischen fortgeführt. Mit dem Vorsprung der Kämpfer an den Ecken bündig treten in etwa 15 cm Abstand vom Rande der Nischen Schildbogen vor und folgen dem Anschnitt der Nischenwölbung. Anders an der Ostwand. Hier sind die Schildbogen unabhängig vom Verlauf der Nischen. Andrerseits setzt sich die Wölbung der Altarnische selbst in einem kleinen, im Profil wie die Schildbogen rechtwinkligen Vorsprung bis zur Flucht der Kämpferplatten der kleinen Säulen fort. Nur im Scheitel berührt auch dieser Vorsprung das Deckengewölbe, d. h. hier war seinerzeit ein Gewölbegurt aufgesetzt. Dieser Scheitel dient hier als der gleichsam gehobene Kämpfer, der im Mittel der übrigen Seiten durch die Kämpferplatten der Säulen normalerweise gebildet wird. An der Ostseite finden wir ja die merkwürdige Anordnung, daß das Gewölbe der Doppelteilung der anderen Seiten folgt, während die Wand nur durch die eine Altarnische gegliedert ist. Wir sehen daher die zwei dem nicht vorhandenen Nischenpaar entsprechend angeordneten Schildbogen in Scheitelgegend der Mittelnische an deren schon geschildertem Vorsprung totlaufen. Leider ist gerade an dieser Stelle das

Gewölbe selbst fast spurlos verschwunden, die hier beschriebene Lösung ist aber aus dem Verlauf der Bogen noch einwandfrei abzulesen.

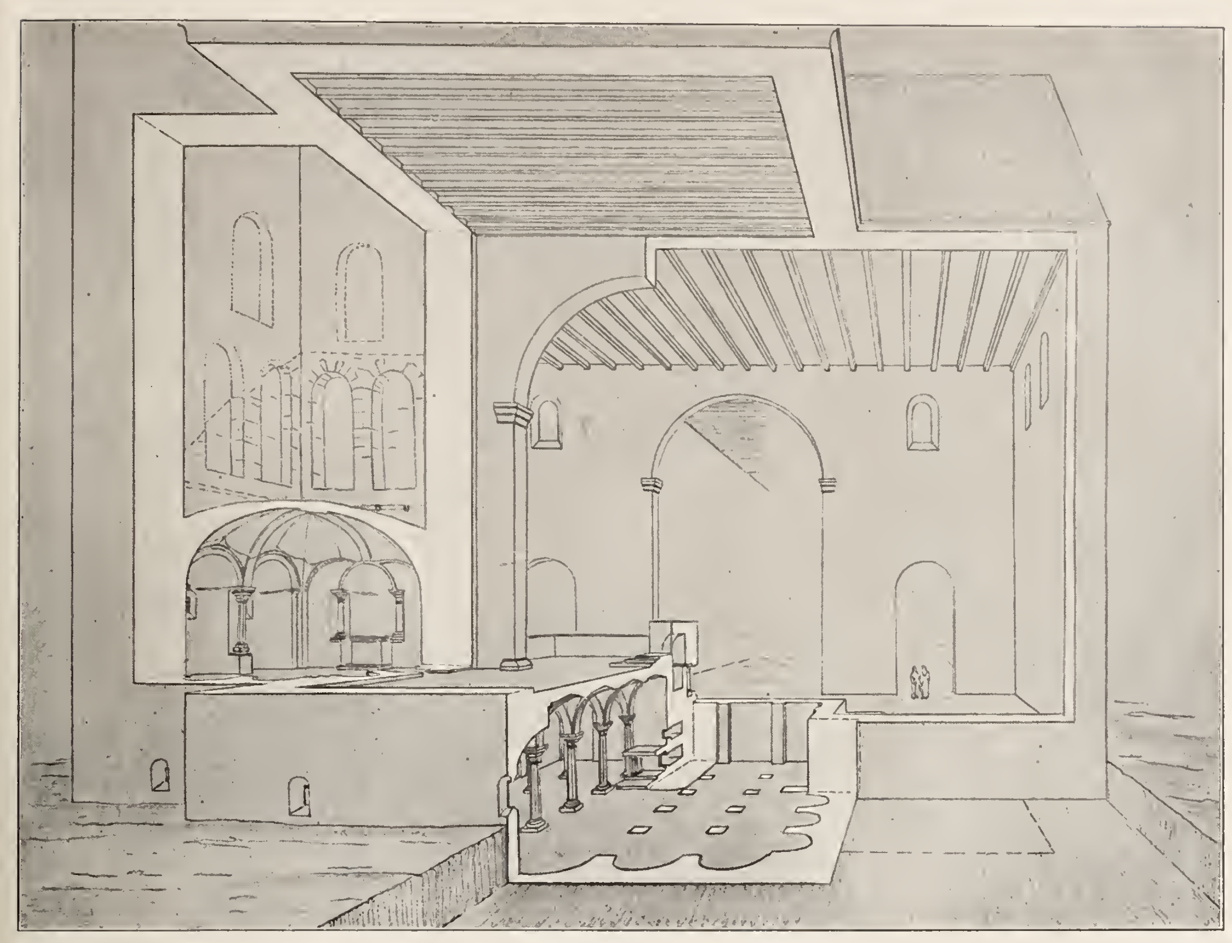
Erweist schon dieser Aufbau die Kapelle als eine Schöpfung voller Ursprünglichkeit der Erfindung und großer Freiheit in Wahl und Ordnung der Ausdrucksmittel, so noch weit mehr der geringe Rest des Gewölbes. Wie schon erwähnt nahm man bisher vier Kreuzgewölbe zwischen Gurten und mit einer Mittelsäule an. Wir sehen auch noch an drei Seiten über den Säulenkämpfern die Gurten steil ansteigen und müssen überm Scheitel der Ostnische den Fuß einer weiteren suchen. Wir finden auch über den Schildbogen noch bald mehr, bald weniger Reste der alten Gewölbekappen; sie entwickeln sich aber nicht gleichmäßig aus der Rundung der Bogen; wir beobachten vielmehr im Scheitel einen stumpfen Knick, den Ansatz einer flachen, stumpfen Kehle. Wir sehen weiter, wie auch schon erwähnt, die vier Eckpfeiler in scharfen Graten sich fortsetzen. Statt der anderen scharfen Grate aber, die wir bei Annahme von Kreuzgewölben aus dem Zwickel der Schildbogen mit dem Anschnitt der Gurten hervortreten sehen müßten, beobachten wir überall, wo diese Stellen uns noch erhalten sind, eine ganz gleichmäßig gekrümmte Fläche, keine Spur eines Grates! (Abb. S. 326.) Kreuzgewölbe sind damit ausgeschlossen.

Wir werden vielmehr zu ganz ungewohnten Gewölbeformen geführt, gleichgültig ob wir noch an der Annahme einer Mittelstütze festhalten oder nicht. Wir kommen auf ein achtteiliges, busiges Gewölbe, dessen einzelne, im Grundriß dreieckige Felder gegen die Schnittpunkte der Gurten zusammenlaufen. Wir erkennen aber auch sofort die ungleich größeren Schwierigkeiten eines solchen Gewölbes bei Voraussetzung einer Mittelstütze. Die einzelnen Gewölbefelder, je zwischen Grat und Gurte, bekämen dann neben der durch den Schildbogen gegebenen, ersten Leitlinie als zweite eine sehr stark gekrümmte, komplizierte Kurve. Jeweils innerhalb der Gewölbefläche als Verbindungslinie zwischen der Spitze und je einem Punkt des Schildbogens gedacht ergäbe sich überdies für jede einzelne solche Linie eine andere Kurve; jede müßte die des Gratbogens und der Gurte überhöhen.

Ein solches Gewölbe wäre aber, wir mögen Vorstellungskraft und Gestaltungsvermögen jenes frühen Meisters noch so hoch einschätzen, für jene Zeit doch unmöglich, außerdem sehr unschön gewesen; zudem hätte eine Mittelsäule den Kapellenraum sehr beengt. Dabei haben wir noch gar nicht die besondere Schwierigkeit betont, die bei sol-



GRUNDRISS DER WESTTEILE VON ST. EMMERAM ZU REGENSBURG. — *Text S. 319 ff.*



SCHNITTPERSPEKTIVE DURCH DIE TEILWEISE ERGÄNZTEN WESTTEILE VON ST. EMMERAM IN REGENSBURG. — *Text S. 319*

cher Anordnung aus dem hochliegenden Fuß der östlichen Gurte erwachsen wäre.

Viel wahrscheinlicher ist die Ausführung ohne Mittelsäule. Da war das Gewölbe, auf den hochliegenden Gurtenschnittpunkt zusammengeführt; die zweite Leitlinie konnte zu einer ziemlich flachen Kurve vereinfacht werden. Der noch deutlich kenntliche steile Anstieg der Gewölbekappen, insbesondere die Beobachtung der noch mehrfach erhaltenen stumpfen Kehlen über den Schildbogenscheiteln macht diese Ausführung und zwar mittels eines Lehrgerüstes vollends zur Gewißheit. Auch die vorhin genannte Besonderheit des hohen Ansatzes der östlichen Gurte bietet bei solcher Gestaltung keine übergroße Schwierigkeit mehr. Da wir durch Spuren einer alten Balkenlage über dem Gewölbe auch über dessen Scheitelhöhe Anhaltspunkte haben, können wir die Rekonstruktion in Abb. S. 324 u. 325 als völlig gesichert betrachten.

Noch soll der bisherige Irrtum einigermaßen geklärt werden. Neben der Nachbarschaft der mit Kreuzgewölben überspannten Wolfgangskrypta und den verlässigen Resten solcher Gewölbe in der Staufer Burgkapelle trug außer unzulänglicher Beobachtung der in unserer Kapelle erhaltenen Spuren wohl vor allem auch ein romanisches Kapitälstück mit Schuld, das noch heute in einem Winkel der Kapelle liegt. Dieser Stein, Abacus und Kämpferplatte, nahe verwandt der Formensprache der drei großen Säulen, galt als Überbleibsel der einstigen Mittelsäule. Nun wäre schon zu verwundern gewesen, wie gerade dieser Rest hätte zurückbleiben sollen, während sonst aller Bauschutt nach Einbruch des Gewölbes doch entfernt worden war. Genaue Prüfung erweist denn auch deutlich die Unmöglichkeit der diesem Bruchstück zugedachten Verwendung. Die Kämpferplatte ist nämlich rechteckig, 47 × 59 cm. Zu solcher Ausbildung einer Mittelstütze, zumal in einem über quadratischem Grundriß entwickelten Raum, hätte nie Veranlassung bestanden. Eben diese Gestalt und engste Übereinstimmung der Formen beweisen vielmehr die ursprüngliche Zugehörigkeit dieses Stückes zur Staufer Burgkapelle. [1]) In dieser Ruine

[1]) Vergl. G. Hager: »Die Kunstdenkmäler Bayerns«, Band XX, Bez.-Amt Stadtamhof, S. 62 u. ff.



REKONSTRUKTION DER MAGDALENENKAPELLE ZU ST. EMMERAM IN REGENSBURG.
Text S. 319 ff.

verdient doch ebenso wieder voll gewürdigt zu werden, wie das erfreulicherweise beim Wandschmuck der Regensburger Allerheiligenkapelle der Fall ist, seit dieser Raum unter Leitung des Kgl. Generalkonservatoriums so glücklich wieder instand gesetzt wurde.

Die Magdalenenkapelle gibt aber auch einwandfrei Aufschluß über die zeitliche Zusammengehörigkeit der gesamten heutigen Westteile der Kirche St. Emmeram. Man pflegte früher Kaiser Heinrich II. das westliche Querschiff (ca. 1020), erst Abt Reginward (1048 bis 1064) aber den Westchor zuzuschreiben [1]). Schon Endres hat auf Grund eingehender Quellenforschung wahrscheinlich gemacht, daß die überlieferte Bautätigkeit des Kaisers am Kirchengebäude wohl nur die Erneuerung des durch Brand zerstörten Deckengetäfels umfaßt haben dürfte [2]), und Hager führt die eigenartige Eingliederung der Wolfgangskrypta und stilistische Gründe für gleichzeitige Entstehung der Westteile an [3]). Die Art, wie die Magdalenenkapelle und der einst über ihr aufsteigende Turm mit Querschiff und Westchor verwachsen ist, läßt aber überhaupt keinen Raum für begründete Zweifel. Doch man hat auch den Turm nicht für alt erklärt. Noch Wagner sah die einstige Gewölbedecke der Kapelle als Beweis dafür an, daß er ursprünglich nicht hochgeführt wurde [4]). Nun greift aber die Magdalenenkapelle mit ihrer Altarnische in die Mauer des Querschiffes, mit den Nischen ihrer Südwand in die des Westchores so tief ein, daß nur gleichzeitige Entstehung dieser Teile möglich ist. Man hätte die Nischen sonst nachträglich ausbrechen müssen. Noch deutlicheren Beweis führt der Turm: Über einer durch Balkenlöcher noch kenntlichen ehemaligen Holzdecke oberhalb

sehen wir heute noch ebensolche Stücke am alten Platz vor den Nischenpfeilern längs der Wände angeordnet. Von dort hat einst wohl ein Altertumsfreund das im Schutt gefundene Sück hierher besorgt; die Wiederherstellung der Magdalenenkapelle mag ihm am Herzen gelegen sein und von dem Irrtum befangen, sie habe einst Kreuzgewölbe besessen, hat er es beigeschafft, damit es beim Wiederaufbau Verwendung finde. Sein Eifer war glücklicherweise nicht von Erfolg und führte nur lange Zeit irre; seine Sehnsucht, die reizende Kapelle möge wieder instand gesetzt werden, verdient aber nunmehr erhöhte Beachtung und hoffentlich baldige Erfüllung.

In der Magdalenenkapelle ist uns ja ein merkwürdiges, ganz besonders wertvolles Denkmal erhalten: ein über quadratischem Grundriß als Zentralbau entwickelter Innenraum aus frühromanischer Zeit. Wir werden die Datierung noch eingehend nachweisen; vorerst sei nur erwähnt, daß die Kapelle nicht nur als Raumschöpfung sondern auch ob ihrer unter der Tünche noch recht gut erhaltenen romanischen Bemalung höchster Beachtung wert ist. Nach der Überlieferung waren einst heilige Büßerinnen dargestellt und nach den wenigen aufgedeckten Stellen sind uns noch recht namhafte Reste erhalten, anscheinend gleich gut an Form und Farbe. Romanisches Rankenwerk und Flächenmuster schmückt noch die Gewölbe- und Gurtenreste. Auch dieser Schatz ist bis heute nicht gehoben und

[1]) Vergl. Walderdorff: »Regensburg i. s. V. u. G.«, 4. Aufl., S. 511 ff.

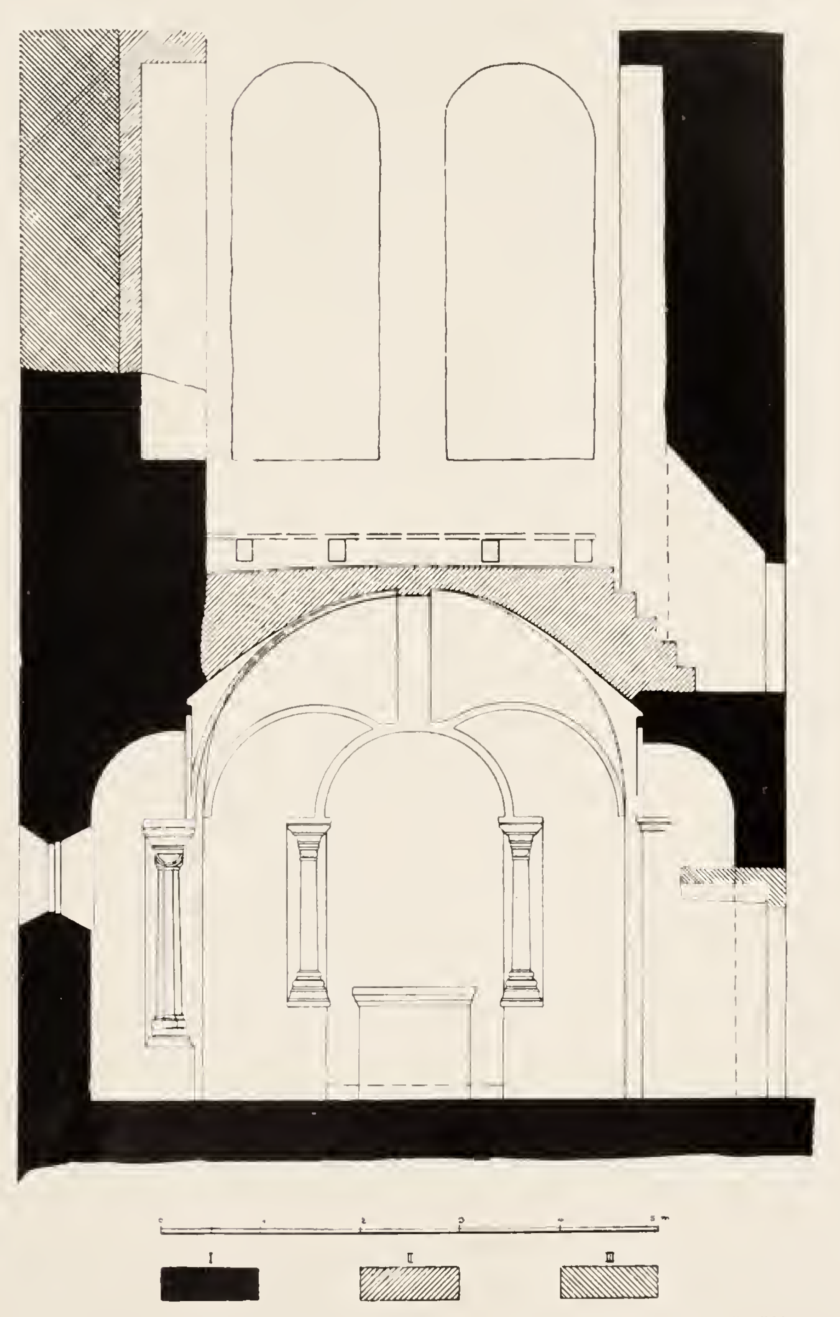
[2]) I. A. Endres: »Die neuentdeckte Confessio des hl. Emmeram zu Regensburg«, Regensburg 1895, S. 11.

[3]) G. Hager: »Mittelalterliche Bauten Regensburgs«, S. 5.

[4]) Wagner: »Studien zur romanischen Baukunst in Regensburg« 1908, S. 22. Auch G. Dehio: »Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler«. III, S. 405, 406.

des einstigen Gewölbes unterscheiden wir deutlich verschiedene Bauperioden. (Vergl. Abb. 323 u. 325.) Über einer eine Zeit lang offenbar als Dachschräge liegen gebliebenen Fuge setzt an den Außenwänden jüngeres Mauerwerk an. Es lehnt sich an Flächen von Querschiff und Westchor an, die einst nach Einsturz der alten Turmaußenmauern ins Freie schauten und darum verputzt sind. Während eines gewissen Zeitraums war also der Turm wirklich nicht bis zur heutigen Höhe geführt, ein Zustand, den auch alte Abbildungen noch erweisen[1]). Doch das war nicht das älteste Aussehen. Über der schon erwähnten Balkenlage setzte ursprünglich ein weiteres Stockwerk mit Doppelnischen an, die, diesmal im Grundriß rechteckig, lediglich als Sparnischen in den starken Wänden angelegt waren. In ganzer Größe verfolgen wir sie heute nur mehr an der Ost- und Südseite des Turmes, an der letzteren teilweise vermauert. Und ganz vermauert und auch teilweise verputzt, aber gleichwohl kenntlich setzt an der Südseite über den genannten Nischen nochmals eine große Sparnische an, deren Scheitel bis knapp unter das Dachgesims reicht. An der Ostseite finden wir diese oberste Nische in dem ganz deutlich abgesetzten, jüngeren, aber auch noch romanischen Mauerwerk nicht wiederholt. Die noch erhaltenen Sparnischen gehören nun aber gleichzeitig den Mauern des Querschiffes und Westchors an. Da sie niemals an Außenmauern denkbar wären, war der Turm also ursprünglich hochgeführt. Als er nach einem Einsturz seiner freistehenden Mauern dann jahrhundertelang liegen blieb, da wurden die stehengebliebenen Sparnischen, soweit sie in den jetzt nachträglich zu Außenmauern gewordenen Wandteilen lagen, sofort vermauert, die oberste Nische an der Ostseite in dem offenbar mit eingestürzten Teil der Querschiffwand aber wurde aus gleichem Grunde bei deren Wiederaufbau nicht mehr ausgeführt. Bei Wiederaufführung des Turmes zur Säkularisationszeit ergab sich endlich der heutige Zustand.

Wir beobachten aber auch, daß im unteren Stockwerk diese Sparnischen nicht alle erst oberhalb der genannten Balkenlöcher beginnen. Eine, die östliche der Südwand reicht tiefer



QUERSCHNITT DURCH DIE MAGDALENENKAPELLE UND DAS UNTERE TURMGESCHOSS ZU ST. EMMERAM IN REGENSBURG. — *Text S. 319 ff.*

I. Erhaltenes, II. ergänztes ursprüngliches, III. jüngeres Mauerwerk

[1]) Cölestinus Abt: »Mausoleum etc. s. Emmerami etc....«, 3. Auflage, Regensburg 1680, Titelblatt.



GEWÖLBERESTE ÜBER DEM MITTELPFEILER UND DER ÖSTLICHEN NISCHE DER NORDWAND DER MAGDALENENKAPELLE ZU ST. EMMERAM IN REGENSBURG. — *Text S. 322*

herab und in ihre Öffnung mündet schräg nach oben ein kleiner Gang von einem Türchen her, das sich noch heute in freier Wand schief oberhalb des Zugangs zur Magdalenenkapelle in den Westchor öffnet.

Damit ist bewiesen, daß der Turm von Anfang an hochgeführt war, auch stets benützbar und von allem Anfang an mit Rücksicht auf das Gewölbe der Magdalenenkapelle angelegt war [1]). Querschiff und Westchor, Wolfgangskrypta und Turm entstammen somit einer Bauvornahme und zwar unter Abt Reginward, unter dessen Regierung die Erbauung der Wolfgangskrypta ausdrücklich bezeugt ist[2]); Kaiser Heinrich d. Hlg. hat mit den Westbauten St. Emmerams endgültig nichts zu tun.

Ließ sich somit aus dem konstruktiven Gefüge von Querschiff- und Westchormauerwerk die ursprüngliche Hochführung des Turmes über der Magdalenenkapelle feststellen, so lag es nahe, den Versuch zu machen, aus gleichen Spuren auch einen ehemaligen, schon viel erörterten Südturm nachzuweisen. (Vergl. Abb. S. 322 und 323.) Im nichtunterkellerten Erdgeschoß (Waschküche) des heute hierstehenden, auch schon reichlich alten, jetzt dem fürstlich Thurn- und Taxisschen Besitz zugehörigen Gebäudes hatte man schon längst vergeblich nach Resten gesucht. Aber auch die neue Suche in Obergeschoß und Dachraum nach den vermuteten Sparnischen blieb umsonst. Sollten nicht eines Tages Grabungen doch noch Turmfundamente aufdecken, so nehmen wir lieber an, es sei überhaupt nie ein Südturm hochgeführt worden. Andernfalls müßten wir gänzliche Zerstörung und Wiederaufführung der angrenzenden Hochwände voraussetzen, eine Annahme, die sonst keinerlei Stütze hat. Dem ursprünglichen Baugedanken möchten wir gleichwohl auch einen Südturm zuschreiben; ungeklärte Hemmungen mögen seine Ausführung verhindert haben.

Doch wir kehren zurück zur Magdalenenkapelle. Mit Nischengliederung und manchen Einzelformen steht sie in teilweise engster Verwandtschaft zu den erwähnten benachbarten Bauten. Den Nischenschmuck teilt sie diesseits der Alpen mit frühen Bauten des Rheinlandes und auch andernorts [1]); sie hat ihn wie diese in letzter Herkunft auf irgend einem Wege als Erbe römischer Kunst übernommen. Hinsichtlich des struktiven Gedankens in Verwendung der Säule besitzt sie unter den uns erhaltenen, früheren Schöpfungen (von Anklängen an die strittigen »Regensburger Nischenbauten« hier abgesehen) die meiste Verwandtschaft mit Bauten Italiens, insbesondere dem Baptisterium zu Albegna (Riviera di Ponente) und Novara, auch mit S. Giovanni in fonte zu Ravenna. [2]) Ist die Anordnung dort auch jeweils so, daß zwischen den Säulen und dem Gewölbe erst noch ein Zwichengeschoß mit Fensteröffnungen, ein

[1]) Die Eingangsnische ist mit Rücksicht auf den oben beschriebenen Zugang auch etwas niedriger als die übrigen.

[2]) Vergl. I. A. Endres: »Die neuentdeckte Confessio des Hl. Emmeram«, S. 10 und 11.

[1]) Vergl. P. Clemen: »Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz«, 2. Band, III. Essen, Kreis und Stadt, S. 93.

[2]) Abbildung bei Dehio u. v. Bezold, Taf. III, Fig. 4, 5 und 6 bezw. 7 und 8, Taf. XVI, Fig. 10.

Kuppeltambour, eingeschaltet ist, so ist die Säule doch statisch im gleichen Sinne verwendet. So paßt denn auch für die Magdalenenkapelle wörtlich, wie Dehio u. v. Bezold die Wirkungsweise bei jenen Bauten werten: »Wohl tragen die Säulen zur Belebung bei, allein das Auge verlangt für den Schildbogen der Nische, der die Obermauer (bei uns unmittelbar das Gewölbe) trägt, ein festeres Auflager; die Säule erscheint schwächlich, nicht an sich, sondern weil sie sich nur als Ausschnitt (Schwächung) des unmittelbar hinter ihr befindlichen Pfeilers darstellt«[1]).

Bezüglich der Eigenart ihres Gewölbes steht aber die Magdalenenkapelle zumal zu ihrer Zeit meines Wissens völlig vereinzelt. Ist die Aufgabe, die Doppelteilung der Seitenwände mit der anders gegliederten Ostwand unter einer Gewölbedecke zusammenzufassen, strenge beurteilt zwar nur im Grade einer Kompromißlösung bezwungen, so ist doch die Art dieser Lösung außerordentlich reizvoll und nach Entwurf und Ausführung ein staunenswert reifes Werk jener frühen Zeit. In diesem Gebilde sind Gedanken des erst viel später auftretenden, sechsteiligen Gewölbes in der Wahl achtteiliger Anordnung schon in hoher Vollendung vorweggenommen. Auch an das Rippengewölbe, mit dem zusammen uns erst in der Frühgotik die Sechsteilung über rechteckigem Grundriß begegnet, finden sich hier schon entfernte Anklänge in der ganz freien, vom Gewohnten völlig abweichenden Anwendung der Gurten. Während wir sonst und auch in den verwandten Nischenbauten den Gurten als Trennungs- und Begrenzungsbögen gratiger Kreuzgewölbe begegnen, treten sie hier ihrerseits in Unterordnung innerhalb der Gewölbefelder zwischen den von den vier Eckpfeilern ausgehenden Hauptgraten des Gewölbes auf. Sofern diese je einer Raumseite zugeordneten Gewölbefelder den Doppelnischen entsprechend auch selber wieder in je zwei Gewölbekappen gegliedert sind, spielen die Gurten für den Zusammenschnitt dieser Kappen aber auch die Rolle von Gratrippen. In der Gesamtanordnung wechseln dann jeweils Gurtenrippen mit scharfen Graten und so entsteht ein ebenso reizendes und reich belebtes, wie ganz eigenartiges Gebilde, eine Zwitterform von Fächer- und Kreuzgewölbe. Der ganze Entwurf steht völlig außer der bisher beobachteten Entwicklungsreihe und eben seine mannigfachen Besonderheiten, nicht minder aber auch die Mängel der gerügten Kompromißlösung sprechen daher gegen die Nachahmung eines unmittelbaren Vorbildes; sie lassen viel eher auf einen Versuch, auf ein völlig neues Wagnis schließen.

Als solches offenbart sich die Leistung denn auch vom rein technischen Standpunkt aus. Nach den seit der Zerstörung zahlreich unverändert erhaltenen Ansatzstellen und Resten war das Gewölbe in Bruchstein ausgeführt. Eine einfache Schalung war aber bei dem Wechsel von Graten und Gurten und erst recht bei den busigen Kappen nicht mehr möglich. Es kann somit nur ein noch dazu reichlich verwickeltes Lehrgerüst die Herstellung ermöglicht haben.

So kommen wir denn dazu, im Gegensatz zur bisherigen Auffassung, uud obgleich das Auftreten fremder Handwerksleute in Regensburg zu jener Zeit bezeugt ist,[1]) doch nur in beschränktem Maße eine Abhängigkeit von fremdem Einfluß anzunehmen, zumindest eine sehr selbständige Weiterbildung. Das geistige Leben im Kloster St. Emmeram stand denn auch gerade in der Mitte des 11. Jahrhunderts in hoher Blüte und es spricht mancherlei sogar dafür, daß wir in seinem eigenen Gedankenkreis den Schöpfer dieses kleinen Bauwerkes suchen dürfen, dessen Gewölbe, wie wir gesehen, in mancher Hinsicht als ein Vorläufer der Gotik, dessen gesamte Raumentfaltung noch mehr als ein solcher der Renaissance uns anmutet.

Doch hierüber und über die große, alle bisherige Vermutung der Kunsthistoriker weit überragende Bedeutung der Klosterkirche St. Emmeram im Anschluß an jene Epoche und zu schon viel früherer Zeit hoffe ich demnächst ausführlicher berichten zu können; eingehende bauliche und literarische Studien erlauben ja erfreulicherweise die bisher verloren geglaubten Bilder der mannigfach schon frühzeitig veränderten ursprünglichen Anlage noch überraschend vollständig nachzuweisen.

[1]) Dehio u. v. Bezold: »Die christliche Baukunst des Abendlandes«, Band I, S. 22.

[1]) Vergl. H. Hildebrandt: »Regensburg« (Berühmte Kunststätten), Leipzig, 1910, S. 22.

AUSSTELLUNGEN DER MÜNCHENER »NEUEN SECESSION« UND DER »JURYFREIEN«

In der jüngsten Ausstellung der »Neuen Secession« sieht man dieselben wirren, wunderlichen Dinge wie bei früheren Gelegenheiten. Ein paar Künstler sind da, die als Maler oder Bildner etwas Klares zu bieten und zu sagen haben, die übrigen irren auf jenen unbegreiflichen Pfaden umher, die statt zu dem Ziele der Kunst, immer weiter von ihm hinwegführen. Vernachlässigungen der Kultur von Form und Farbe, Verleugnung nicht nur der äußeren Wirklichkeit, sondern auch der hohen, inner-

lichen Wahrheit, während doch nach der Behauptung der Übermodernen gerade diese letztere an ihren Wurzeln erfaßt werden soll. Eine solche Kraft, sich selbst und andere zu verblenden, ist als höchst sonderbare psychologische Erscheinung hier wirksam, daß sie zu Behauptungen führt, wie jener, die ich erst kürzlich mit Energie habe aussprechen hören: selbst das beste Gemälde Raffaels sei ein Nichts, wenn man es mit den »Schöpfungen« eines Kandinsky vergleiche! — Daß dieser als sonderliches Beispiel Hervorgehobene eine große Zahl von Gesinnungsgenossen besitzt, beweisen die von den Übermodernsten herausgegebenen Zeitschriften, auch die fortwährend wiederkehrenden Ausstellungen ihrer Erzeugnisse. Nimmt man die Sache ernst, erkennt man an, daß hier Menschen nach dem Ausdrucke des Unfaßbarsten suchen, daß sie danach ringen, sich vom Irdischen frei zu machen, um Überirdisches auszusprechen, so fehlt es dieser Erscheinung nicht an innerer Größe, und der Beweis der Unzulänglichkeit der sich sehnenden menschlichen Art wirkt um so ergreifender angesichts dieses furchtbaren Zusammenbruches. Dieses Sehnen erklärt auch die Häufigkeit solcher Malereien, die sich ihre Gegenstände aus den Geheimnissen der Religion holen, und es ist unter diesen Umständen nicht gerechtfertigt, sich über die mißlungenen, Auge und Gemüt abstoßenden Gestaltungen der heiligen Dinge zu entrüsten, sie als gemalte Blasphemien anzusehen. Sie sind es nicht, weil sie voll schwersten Ernstes sind, niemals eine Spur von Spott enthalten. Immer die redliche Absicht vorausgesetzt, an der man, ehe das Gegenteil bewiesen ist, nicht zweifeln, sondern die man als ein Opfer ansehen soll von Seelen, die auf äußeren Genuß, auf Wohlgefallen der Sinne verzichten, um sich ganz dem Innerlichsten hingeben zu können. Sobald man diesen Gesichtspunkt außer acht läßt, wirken die Bilder lediglich abschreckend, fremd, mit nichts vergleichbar, was mit gewöhnlichem gesundem Empfinden vereinbar scheint. So diesmal »Abrahams Schoß« von O. Coester, »Die Auferstehung« und »Die hl. Familie« von O. Kopp, »Der Job« von A. Pellegrini, der Christuskopf und die Geißelung (Holzschnitte) von O. Lange, die religiösen Bilder (dabei ein großes Triptychon) von C. Caspar, der die Sprache der Gotik zu der seinigen machen möchte. Andere greifen nach Motiven ihrer dichterischen Eingebung und verfolgen diese so weit, bis ihnen sozusagen die Worte überhaupt fehlen, und die statt irgend welcher Gegenstände nur mehr Farbenflecke zusammenstellen. Wieder andere bleiben bei den Gegenständen der sichtbaren Welt. Auch gewöhnlichste Profandinge sollen zum Ausdrucke der Idee veranlaßt werden. Vor allem aber ist es die Landschaft, die aufs wunderlichste behandelt wird. Einzelheiten und Namen würden zu weit führen. — Neben diesen Malern und Bildnern der Unbegreiflichkeit stehen einige, die in diesen Zusammenhang nicht gehören. So B. Bleeker mit seinen starkstilisierten Skulpturen, G. Jagerspacher mit der großartigen Herbigkeit seiner Werke, von denen diesmal ein »Kranker Mann« und ein Herrenbildnis besonders zu nennen sind, R. Sieck mit seinen feinen, duftigen Landschaften und den ausgezeichneten Entwürfen zu solchen.

Der von den Juryfreien für ihre heurige Sommerausstellung herausgegebene Katalog lehnt in seiner Vorrede wieder einmal die Notwendigkeit der Prüfungsausschüsse ab und stützt sich dabei auf das jetzt so viel zitierte Wort des vorigen Reichskanzlers: »Freie Bahn allen Tüchtigen.« Legt man, wie es doch der Sinn verlangt, bei diesem Spruche energische Betonung auf das letzte Wort, so eröffnet jener Spruch keineswegs Aussichten für alle, die sich an dieser Ausstellung beteiligt haben. Denn sie bietet leider eine beträchtliche Menge von Arbeiten recht geringen Wertes, die noch dazu deutlich bekunden, daß von ihren Verfassern auch auf die Dauer nichts Künstlerisches zu hoffen ist. Mit der Feststellung dieser Tatsache soll aber der Nutzen einer solchen Versuchsstation, wie diese Ausstellung es ist, nicht etwa bestritten werden. Wenn sie immerhin manchem Talente den ersten Schritt in die Öffentlichkeit ermöglicht, so erfüllt sie einen guten Zweck. Nur sollte sie nicht von Zahlreichen andauernd als Zufluchtsort benutzt werden; sie schaffen sich dadurch nach keiner Richtung hin günstige Eindrücke. Eine Anzahl der jetzigen Aussteller hat wohl das Zeug dazu, sich durchzusetzen. Es sind brauchbare, talentbegabte, temperamentvolle Maler, Graphiker und Plastiker unter ihnen, deren Bedeutung durch den matten Hintergrund nicht gehoben, sondern beeinträchtigt wird. Eine kleine Anzahl ihrer Werke fand man vor einiger Zeit in anspruchsvoller Umgebung, zwischen den auserlesenen Darbietungen des Braklschen Kunstsalons — und sie haben standgehalten und einen Vergleichserfolg erzielt, der dort schwer zu gewinnen und darum rühmlich ist. Auch diese Zeilen sollen auf einige besonders Tüchtige hinweisen, mit denen die juryfreie Ausstellung bekannt macht. Da ist z. B. Franziska Bleicher, die ein in grauen Tönen gehaltenes, fein charakterisiertes Herrenbildnis und mehrere gut beobachtete Blumen- und Fruchtstücke zeigt. Da ist Friedrich Richard Hartmann, der ein paar lebhaft farbige Pastellstudien aus dem Nymphenburger Parke ausstellt. Eine feintönige, stimmungsvolle Heidelandschaft malte Peter Rief, ein lebensvolles, durch Beleuchtung interessantes Tierbild Otto Ackermann-Pasing. Schöne Schmuckwirkung schuf ein Blumenstück von Rosalie Biber, nicht minder ein solches auf weißem Hintergrunde von Karl Jacobs. Schöne Stilisierung zeigten Landschaften von Emmy Müller-Löcke, Georg Fuhrmann, Ellinor Eberhard-Harrass, C. Brünner. Fein empfundene, technisch beachtenswerte Radierungen waren von Fritz Quandt. Kleinplastiken von guter Stilisierung, klarer Linie und Bewegung brachte Karl Stark, tüchtig charakterisierte Bildnisbüsten Glenny Oelsner von Lorck. Neben solchen neuen Erscheinungen kehren nicht wenige wieder, die man hier schon immer traf. Zu ihnen gehört die in Gebärden des rücksichtslosen Kraftgenies sich gefallende Else Winterfeld, deren Darbietungen diesmal hinter früher gezeigten zurückbleiben. Fritz Scherer bringt wieder eine Anzahl seiner schwerblütigen Landschaftsstudien, zum Teil aus Korsika, Eduard Staudinger eines seiner romantischen, fast wesenlosen Frauenaktbilder. Altmeisterliche Farbe und zeichnerische Sorgfalt weisen die Blumenstücke von Hugo Ramge. Tüchtige Bildnispastelle sind von Anton Klamroth. Ein durch verinnerlichte Auffassung anziehendes Doppelbildnis (»Großmutter und Enkelin«) schuf Johanna Oppenheimer. Adalbert Killermann, Th. Dietrich-Wrede, Josef Rolf Knobloch, Hans Heinen und Adolf Glatte bewährten die bekannten Vorzüge ihrer tüchtigen Landschaftskunst. — Unter den Plastiken begegnete man mehreren von Marie Janssen. Sie interessierte weniger durch ihre dekorativen Entwürfe als durch ihre Bildnisse, in denen sich Lebenswahrheit mit großzügiger Stilisierung vereinigte. Besonders erfreulich wirkten zwei Tonreliefs mit Kinderbildern.

Doering

DER PIONIER

Aus dem Inhalt der Nummern 9 und 10 des laufenden IX. Jahrgangs: Moderne Paramente. — Die Größe von Kunstwerken. — Fra Angelico. — Meisterwerke neuer christlicher Kunst. — Der Heiligenschreiner. — Kunst und Buchbild. — Geschichte eines neuen Meßgewandes. — Religion, Kunst und Natur im Friedhof. — Mitteilungen, Anregungen. — 14 Abbildungen.

IDEEN-WETTBEWERB

zur Erlangung von Vorschlägen und Skizzen zur Ausmalung der kathol. Stadtpfarrkirche St. Maximilian in München

Allenthalben hört man von der Absicht, die Heldentaten und Blutopfer unseres tapferen Heeres durch Kriegsgedächtniskirchen zu ehren. Aber nicht bloß Ströme von Blut, auch Ströme von Tränen hat der gegenwärtige Welt- und Volkskrieg erfordert. Nicht minder tapfer und heldenhaft als das Männerheer an der Front schützt das Heimatheer das geliebte Vaterland. Vor allem sind es die Frauen, die die schmerzlichsten Opfer bringen mußten; die von den Leiden und Entbehrungen am schwersten betroffen wurden; die in der Heimat an die leeren Stellen der Männer getreten, harte ungewohnte Männerarbeit willig auf ihre schwachen Schultern genommen haben; die mit zarter Hand die Wunden heilen, welche der Krieg geschlagen; die Heimat und Heer mit allem Nötigen in opferwilligster Liebe versorgen und so in heldenhafter Anstrengung und Ausdauer dem ganzen Volke das Durchhalten in schwerster Zeit und dem Heere Kampf und Sieg über die Gegner des Vaterlandes erst ermöglichten. Ihnen gebührt darum eben so sehr Ehre und der Dank des Vaterlandes. Diese Ehre und dieser Dank und zugleich religiöse Erhebung und Tröstung soll ihnen zuteil werden durch die Ausschmükkung und Ausgestaltung der St.-Maximilians-Kirche zu einem herrlichen Kriegs-Gedächtnis für das stille Heldentum der Frauen im Weltkriege. Die St.-Maximilians-Kirche, die bisher nur die zum gottesdienstlichen Gebrauche notwendigste Einrichtung erhalten hat, ist durch ihren monumentalen Charakter und ihre Größe sowie auch durch ihre herrliche Lage hierzu wie kaum eine andere Kirche geeignet und berufen. Um Ideen und Skizzen zu erlangen, die sich zur Verwirklichung dieser Absicht eignen, schreibt die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst im Auftrag der Katholischen Kirchenverwaltung und des Kirchenbauvereins St. Maximilian unter ihren in allen Ländern deutscher Zunge verbreiteten Mitgliedern einen Ideenwettbewerb aus. Zum Wettbewerb sind nur jene Künstler zugelassen, welche der Gesellschaft bereits am Tage des Erlasses des Ausschreibens (21. Juni 1917) angehörten.

Es werden verlangt:

1. Schriftliche Vorschläge für die Darstellungen, mit denen vor allem die Hochaltarnische (deren Ausführung zunächst erfolgen soll) mit dem davorliegenden Stirnbogen sowie auch das Mittelschiff der Kirche zur Ehrung des stillen Heldentums der Frauen zu schmükken wäre; 2. bildliche farbige Skizzierung für die Hochaltarnische mit dem Stirnbogen und den beiden Gurtbögen zwischen den zwei Türmen und für die linke (Evangelien-)Seite des Mittelschiffes, die erkennen lassen, wie der Verfasser die Raumeinteilung und die künstlerische Lösung der ganzen Aufgabe sich denkt. (Die hier genannten Flächen sind aus den Abbildungen ersichtlich, welche dem zur Versendung gelangten Ausschreiben eingefügt sind.)

Die Bilder müssen nach Inhalt und Form für eine katholische Kirche geeignet sein. Geplant ist auch, das heiligste und schmerzlichste Mutter- und Frauenopfer durch ein eigenes, hehres, religiöses, plastisches Monument, etwa durch eine Pietà oder eine ähnliche Darstellung in Skulptur, mit oder ohne Altar, im Mittelschiffe der Kirche zu verherrlichen. Als geeignete Stelle kommt hauptsächlich in Betracht die Breitseite des südöstlichen Turmes. Die darinliegende Turmöffnung kann (und soll schon aus praktischen Gründen wie bisher) geschlossen werden. Die Ausmalung des Mittelschiffes, mindestens der Hochaltarnische mit dem davorliegenden Stirnbogen, soll in Glasmosaik ausgeführt werden. Bei dem Entwurfe für die Apsis steht es dem Künstler frei, die Belassung ihrer beiden Seitenfenster anzunehmen, oder aber eine Zumauerung derselben vorauszusetzen. Außer den im versendeten Ausschreiben abgebildeten Ansichten und Schnitten mit einem Grundriß der Kirche erhalten die Teilnehmer auf Wunsch unentgeltlich durch die Geschäftsstelle (München, Karlstraße 6) je ein Blatt mit einem Längen- und einem Querschnitt im Maßstab 1:100. Die Entwürfe, deren Technik freigestellt ist, sind in der Größe dieser letzteren Blätter oder im Maßstab 1:50, aber nicht darüber, zu halten. Es ist den Teilnehmern freigestellt, außerdem noch eine Perspektivskizze in beliebigem Maßstabe auf Grund der perspektivischen Innenansicht beizugeben. Modelle aller Art sind von der Konkurrenz ausgeschlossen. Für Preise stehen 5000 Mark zur Verfügung. Die Art der Verteilung dieses Betrages bleibt dem Preisgericht vorbehalten. Die Entwürfe sind mit einem Kennwort zu versehen und es ist ihnen ein verschlossener Briefumschlag beizulegen, der außen das gleiche Kennwort trägt und innen das nämliche Kennwort mit deutlicher Angabe des Namens und der genauen Adresse des Verfassers enthält. Die Ablieferung der Entwürfe hat bis zum 12. Oktober 1917, abends 7 Uhr, an die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst,

München, Karlstraße 6, zu erfolgen. Sendungen von auswärts müssen nachweisbar schon vor diesem Endtermin bei der Post abgegeben sein. Das Preisgericht setzt sich zusammen aus der Jury der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, zwei Vertretern der Vorstandschaft, dem Erbauer der Kirche, einem zugewählten Künstler und zwei Vertretern der Kirchenverwaltung und des Kirchenbauvereins. Es sind die Herren Architekten Professor Fritz Fuchsenberger und Hans Schurr, die Herren Bildhauer Valentin Kraus und August Schädler, die Herren Kunstmaler Josef Guntermann und Augustin Pacher, die Herren Universitätsprofessor Dr. L. Baur-Tübingen und Präses J. Murböck, ferner die Herren Bildhauer Professor Georg Busch, (II. Präsident der Gesellschaft) und K. Geistl. Rat Staudhamer (Schriftführer), Geh. Hofrat Freiherr Heinrich von Schmidt, Akademieprofessor Martin von Feuerstein, Stadtpfarrer J. Fiechtner und Bankprokurist a. D. Max Leiter. Die preisgekrönten schriftlichen Vorschläge und Entwürfe gehen in das Eigentum der Katholischen Kirchenverwaltung St. Maximilian über. Die Kirchenverwaltung St. Maximilian behält sich vor, unter den mit Auszeichnungen bedachten Künstlern einen engeren Wettbewerb zum Zwecke der Übertragung der Ausführung zu veranstalten.

Es besteht die Absicht, nach der Entscheidung des Preisgerichtes sämtliche Entwürfe einige Zeit auszustellen. Die Ein- und Rücksendung erfolgt auf Kosten und Gefahr der Absender. Die Entwürfe, welche 14 Tage nach Schluß der Ausstellung nicht abgeholt sind, werden den Herren Einsendern auf ihre Kosten zugeleitet. Um zu den Adressen zu gelangen, werden die dazugehörigen Briefumschläge nach diesem Termin geöffnet. Beschwerden können bis zum 1. Dezember 1917 Berücksichtigung finden.

ILLUSTRIERTE FELDZEITSCHRIFTEN

Im 8. Hefte brachten wir 26 Abbildungen aus drei illustrierten Zeitschriften, die im Felde erscheinen. Die meisten Bilder sind der »Sappe« entnommen, die z. Zt. in Rumänien erscheint und von dem Künstler Karl Lechner herausgegeben wird. Von letzterem stammen die vorzüglichen Blätter S. 204, 205, 206, 210, 211 oben, 212, 213, 215, 216 oben, 217, 219, 221, 224, 225. »Die bayerische Landwehr«, die von Wilhelm Becker geleitet wird und in Rußland zur Ausgabe gelangt, trug die Abb. S. 203, 207, 208, 209, 211 und 216 unten und 218 bei. Einiges ist dem Blatt »Der bayerische Landwehrmann« entnommen, der in Frankreich ausgegeben und von Feldwebel Edmaier geleitet wird. Die drei genannten Blätter haben miteinander nichts zu tun. Im vorigen Jahre wurden die beiden bis dahin im Res.-Inf.-Rgt. 19 erschienenen Zeitschriften »Die Sappe« und »Schützengrabenzeitung« unter dem Titel »Die Sappe« vereinigt. Damit ist die auf S. 206 enthaltene Angabe über eine Umbenennung richtiggestellt.

† ALOIS FUCHS, BILDHAUER

Der zeitlebens fast unbeachtet in großer Zurückgezogenheit schaffende Bildhauer Alois Fuchs ist hochbetagt am 12. Juni zu München gestorben. Geboren 1838 zu Berwang (in Tirol) kam er frühe in Lehre und Unterweisung von Franz Xaver Renn (geboren 16. Oktober 1784 zu Imst, gest. 5. September 1875), aus dessen arbeitfröhlicher bienenmäßiger Fabrika eine große Anzahl guter und berühmter Namen hervorging. Ein Praktiker ersten Ranges lehrte er seine Schüler nach einer etwa zehn Zoll hohen Zeichnung oder Skizze ein in den Verhältnissen tadelloses Holzmodell zu schneiden, welches dann in größerem Format gleich in Holz — unter Beseitigung des sonst üblichen zeitraubenden Gipsaufbau — immer in tadelloser Proportion zur Ausführung gelangte. In dieser Werkstätte wimmelte es von wetteifernden Händen, worunter auch Renns stattliche Söhne und Töchter, letztere in stilsicheren Ornamenten, skulpierten. Zu Renns bekanntesten Schülern — ein Freibrief und Zeugnis Renns galt überall als beste Empfehlung und öffnete jedes Atelier — zählen der sog. lange Jos. Müller und Michael Stolz (Innsbruck), der berühmt gewordene Jos. Knabl (München), Engelhart Westreicher (Linz), J. Beyrer (z. Z. in Klagenfurt) — sein Sohn Professor Eduard Beyrer behauptet eine ehrenreiche Stellung zu München — Grießemann (Imst), Franz Koch (Wien), A. Gapp (Graz), A. Klotz (Wien), J. Gabl, Joh. Piger (Salzburg), Franz Pfeiffer (Innsbruck). Als gewandter Techniker kam Fuchs 1858 zu Meister Entres und Johann Petz, in dessen Werkstätte er sieben Jahre »konditionierte«; eine hier skulpierte »Immaculata« noch in der Heimatskirche zu Berwang. Aufträge führten ihn nach dem Elsaß, von wo er bei Ausbruch des Krieges 1870 von der französischen Regierung ausgewiesen, durch die Schweiz nach Bayern zurückkehrte und erst in Regensburg, weiterhin in München, wo er in der »Bauhütte« des am 11. März 1917 verstorbenen Joh. Marggraff, teils nach eigenen Entwürfen, mit echt deutscher Emsigkeit und Treue in weltflüchtiger Verborgenheit, wenn nur etwas Gutes entsteht, unbekümmert wer dieses geschaffen habe, nach Möglichkkeit aushielt, bis ihm das Alter den Meißel aus der Hand nahm. Ihm sei die Erde leicht und die rechtschaffen verdiente Ruhe gegönnt.

Vgl. Wurzbach »Biogr. Lexikon«, XXVI, 382; »Tiroler Stimmen« 1865, Nr. 90. Festgabe des Vereines für Christl. Kunst, 1910, S. 95.

Dr. H. Holland

BERLINER KUNSTBRIEF

Von Dr. HANS SCHMIDKUNZ (Berlin-Halensee)

(Fortsetzung)

Die Gedächtnisausstellung nach H. Bartels verstärkte den großen Eindruck, den seine Küstenszenen schon immer machten, auch wenn man nicht gerade

mit einem der Kritiker in ihm den besten der lebenden Deutschen sehen wollte. Um K. Müller-Kurzwelly kann uns gleichfalls mit einer Verstärkung des bisherigen Eindruckes leid tun, wenn man in seiner Gedächtnisausstellung die Poesie dieser Abendsonnen und Herbststimmungen, dieser Waldwinkel und Waldflüßchen und Waldwinter freudig empfand, mochten auch Einzelheiten flüchtig oder langweilig sein, seine Aquarelle und Zeichnungen nicht eben größere Züge zeigen. Viel sonnige Freude bereitete auch der Nachlaß von O. Boyer, voran seine »Liebesquelle«; manches würde aber wohl besser für Kunstverglasung passen. — Mit Gedächtnisausstellungen ist auch das Künstlerhaus eifrig. Besonders aufmerksam erinnerte es sich des Meisters der Hafenbilder C. Grethe, der über die Augenfreude hinaus auf das menschliche Ringen mit den Elementargewalten schaute. Die Stimmung steiniger Küsten war die Kunst von H. Busse; Genreszenen von altväterischer Abreise, mannige Karosserie u. dgl., besonders in Silhouetten, hielt das Andenken von P. F. Messerschmidt immer noch frischer, als es seine Schlacht- und Straßenbilder taten; und schließlich durfte auch des Porträtisten und Künstlers von Historienbildern, einschließlich religiöser, des W. Döring gedacht werden.

Was der Sezessionskunst A. Weisgerber war, wissen Kenner; allerdings konnte uns weder aus einer älteren Ausstellung von ihm sein »Sebastian im Walde« gut anmuten, noch auch aus seiner Nachlaßsammlung (von 1900—1914) vieles von seinen Sebastiansgemälden, seinen Kreuzigungszeichnungen u. dgl. einen gewichtigeren Eindruck als den einer eindringlichen Kompositionskunst machen; doch verdient jedenfalls sein »Klagender Jeremias in den Ruinen« ein Verweilen. (Darüber hat sich die »Christliche Kunst« schon näher ausgesprochen.) Eine Nachlaßausstellung für B. Berneis steht noch aus; Cassirer (der auch den Vorgenannten brachte) hatte ihm vor längerem eine breitere Sicht gewidmet und wir berührten die Eindrücke dieses Virtuosen bewegter Motive aus Natur und Übernatur in einem Sezessionsbericht.

Die Bewegungskunst findet zwar im gegenwärtigen Interesse am Sport vielfache Nahrung, und die sie gleichfalls fördernde Tiermalerei bleibt ja immer beliebt; doch fehlen beide Gebiete seit Kriegsbeginn völlig, und vorher war kaum Bemerkenswertes aus ihnen gekommen, ausgenommen etwa die Nachlaßausstellung nach Chr. Kröner († 1911, Künstlerhaus), dessen Geschicklichkeit in der Zusammenfassung von Wald und Tier anerkannt war, oder das, was an Tierstücken von M. Feldbauer und von A. Purtscher, der wieder zugleich Landschaftsstimmung gibt, an Wintersportzeichnungen (samt »Volksmenge«) von M. Mayrshofer und an verschiedenem von der Berliner Künstergruppe »Jagd und Sport« kam; viel mehr als Unterhaltung war da kaum zu sehen, etwa außer einigem Landschaftlichen, wie z. B. von E. Otto, und den lebhaften Tierbewegungen des K. Wagner.

Der Sprung von da zur Bildniskunst führt uns gegenwärtig in keine besonderen Höhen. Allerdings lohnte eine Rückschau auf F. v. Rayski (1806—1890, bei Cassirer), wär's auch nur wegen seiner Personengruppe auf einer Schloßtreppe. Und in der Sammelausstellung L. v. Seebach traten die Porträts überwiegend und überzeugend hervor; meisterhaft sind die Kompositionen, die es rechtfertigen, daß er seinen Bildnissen Charakternamen wie »Resignation« gibt, einschließlich seines »Selbstbildnisses mit Blumen«. In einer Sonderausstellung der Münchener »Luitpoldgruppe« stachen Porträts von J. Exter hervor; pikantfarbige Bildnisse und Figurenstücke kamen von A. Rottmanner; A. Fuks, in etwas älterer Weise, gefiel uns neben oder über dem fruchtbaren Kriegsporträtisten F. Reusing. Im ganzen tritt uns eine Art Überporträt Interesse entgegen: neben den schon vorgeführten Beispielen begegneten uns besonders Landschaftsstellungen von Porträtfiguren; auf luftiger Höhe stehen stimmungsvoll Gestalten bei einem der »Südwestdeutschen«, G. Schraegle; auch F. Borchardt schafft in seinem »Sommertag« u. dgl. ähnlich; und von L. Durm ist ein »Jachtführer« wohl besser als andere Porträts und Figurenbilder.

Das Interieur hat nach dem Vorgange von Menzel als neues Stoffgebiet die »Stätten der Arbeit« erobert. So hieß eine Sonderausstellung vieler Künstler, anscheinend von Dresden aus, mit interessanten Gegensätzen in sich. Neben den milden Farbenlichtern von C. Grethe, dem Leuchtenden des »Wintermorgens im Gußstahlwerk« von Fr. Gärtner, der lebhaften Farbigkeit des R. Sterl und dem eigenen Farbenblick von Fr. Oßwald stand das Dumpfe des † H. Pleuer sowie das Farbengekreische von Anderen; und auch ein farbiger Holzschnitt von A. v. Bülow fiel auf. Von Bekannten brachte H. Baluschek eine vor Fabrikschloten ragende alte Kirche, O. Seeck das dort häufige Motiv einer Glashütte. Gut fiel auch L. Sandrock auf und von Minderbekannten P. Paulus mit »Mutter und Kind«, »Hochofen« u. a.; Jüngste wie W. Klemm, H. Meid, W. Rösler traten da nachwachsend hervor. — Das Interieur des Gottes- und Privathauses wird kaum von jemandem so beständig und liebevoll gepflegt wie von W. Blanke und von H. Hermanns. Jener verbindet die Vorzüge neuerer Art ohne ihre Affektiertheit, zumal eine schummerige Strichweise, mit älterer Art und erzielt besonders prächtige Stimmungen von Kirchenwinkeln; dieser hält mehr auf eine feste Zeichnung des Hauptsächlichen und gibt doch auch Stimmungsduft, namentlich in seinen Bildern aus der Dordrechter Groote Kerk, aus Maria im Kapitol, aus der ehemaligen Abteikirche in Amorbach. Zuletzt kam noch, mit etwas Nachdrücklichkeit, eine Sammelausstellung von J. Schrag, die eine Geschicklichkeit in der Vereinigung von Innenluft und Außenlicht zeigte.

Mit der Unmasse aus dem anscheinend beliebtesten Gebiete, der Landschaft, zu ringen, wird gerade dann am schwersten, wenn man mehr Seele als Optik sucht, und wenn man bange fragen muß, ob wir denn von diesem einseitigen Interesse nicht endlich erlöst werden. Fast scheinen die Kriegsbilder eine solche Erlösung anzukündigen. Doch einstweilen hilft auch eine Achtung auf das Vorherrschen von Stoffgebieten. Da treten Motive aus den Alpen in fast noch wachsender Fülle hervor. Insbesondere gilt dies vom alpinen Winter. Ihm huldigen z. B. Fr. Frankl und noch stimmungsvoller in den Farben Schmid-Fichtelberg; aus der Tatra holt J. Glasner ruhige Flächen mit Schneeblau. Alpine Stimmungen überhaupt, mit der Formgebung von Farbenklecksen, bringt R. Gudden, auf andere Art A. Stagura: Durchbrechende Sonne im Herbst, Moosacker am Abend und im Wolkenschatten. Zart illustrativ arbeitet R. Sieck; A. Lüdke entfaltet Phantasie innerhalb einer Genauigkeit, die ihm anscheinend von der einen Kritikerseite hoch angerechnet, von der anderen verübelt wird. Krummlinien, etwas derb, sind die Formensprache vom † C. Arp. Als »Autodidakt« wird C. Reiser eingeführt. Von R. Dammeier fallen Partien aus dem Bozener Museum und besonders »Tiroler bei der Messe« auf; C. Felber vertieft sich ins Auerbachtal, Kaisergebirge usw., R. Pietzsch in Ansichten von Icking aus, A. Wenk in das Kristallgrün des Badersees, auch in italienische Meer- und Seelandschaften. Eine Bilderreihe von G. Hofer (bei Gurlitt) scheint für seine kräftigen Darstellungen aus Südtirol viel Interesse erweckt zu haben.

Ein Sprung mag uns zur Meereslandschaft führen. Außer Frühergenannten und dem vielleicht meistgenannten Marinemaler H. Bohrdt, der am eindringlichsten

wohl den Helgoländer Eindrücken gerecht wird, verdienen Hervorhebung die schön großformigen bretonischen Küstenbilder von K. Boehme und die Meeresbilder von F. Müller-Gossen, die uns noch mehr anmuteten, als etwa die von K. Hagemeister.

Lichtprobleme kehren immer wieder. Sonnig malt R. F. Curry; interessante Licht-, Regen- und Nebelwirkungen schöpft M. H. Antlers; und von der Einfachheit und Größe des E. Steppes ist ein Bestandteil auch seine Dunkelstimmung. Besonders freuen kann das Ruhige und Leise, das Piano einiger Vornehmer mit schlichtem Landschaftsgemüt, wie sie sich besonders — voran L. Dill — unter badischen Künstlern finden (bei Gurlitt). An den Letztgenannten erinnert ein wenig K. A. Buschbaum (bei Keller & Rainer); doch ist er farbensatter und gibt mehr Körperliches als Flächiges, mehr Gestalt als Duft.

Fragt man nach dem Stimmungsgeiste der Landschaft, so antwortet kaum einer so eingehend, auch historisch und geographisch dringlich, wie Fr. Hoffmann-Fallersleben. Von dieser Eindringlichkeit hat etwas, wenn es auch mit der Zeit einförmiger wirkt, K. Heffner mit seinen mecklenburgischen Seen. Was aus Sonderausstellungen des Fr. Kallmorgen und des L. Ury zu gewinnen ist, wissen ja Beteiligte zu würdigen; aus einer des M. Uth (im Künstlerhaus) aber darf wohl noch mehr als der Typus des Malerischen die Überzeugungskraft gerühmt werden, mit der uns der Künstler in die intime Stimmung einer Landschaftswanderung versetzt. Andere verblassen vor der zarten, jedoch eine einheitliche Gesamtstimmung festhaltenden Durcharbeitung bei A. Fink, ja selbst vor der älteren Weise des A. Hertel, dessen heroische Landschaften mit mythologischer Staffage groß angelegt, freilich auch »gut gestellt« sind. Eine weite Linie von diesem Ehemals zum Heute hat E. Bracht gezogen; in ihrem jetzigen Stadium fällt besonders eine schon etwas gar starke Vereinfachung auf.

Wer nach der Stimmung in Stadt- und Straßenbildern sucht, findet Mannigfaltiges — am häufigsten und befriedigendsten wohl bei A. Thiem in seinen Blicken auf bayerische Altstädte wie Donauwörth und Eichstätt oder in seiner »Deutschen Landschaft«. Die Lyrik seiner feinen Reize des Unscheinbaren scheint denn auch Anklang zu finden. Zu den Jüngsten gehört allerdings weder er noch Ch. Vetter mit seinen Regenstimmungen auf Münchener Straßen und dergleichen, noch C. Heßmert mit seinen märkischen Torbauten, noch H. Liesegang mit seinem fein bläulichen »Niederrheinischen Altwasser«, seinem gelben Laub vor einem Städtchen, seinen Straßen- und Althäuserstimmungen oder dergleichen, noch auch (bei Keller & Reiner) E. Liebermann mit ähnlichem, hinter dem allerdings seine Kleiderrüschen-Porträts zurückstehen. Ausländer bringen uns solche Stadtstimmungen äußerst selten; nur ein Engländer J. Terris fiel uns damit vor längerem auf.

VERMISCHTE NACHRICTEN

Münchener Kunstausstellung im Kgl. Glaspalast 1917. — Die Ausstellung dauert vom 1. Juli bis Ende September. Mehreren Künstlern sind eigene Räume angewiesen, so auch Felix Baumhauer, dessen Sammelausstellung religiöser Werke 34 Nummern enthält und einen sehr bedeutenden Eindruck erweckt.

Wilhelm Junk †. — Infolge einer am 17. Juni bei einem Sturmangriff erhaltenen schweren Verwundung starb am 22. Juni in einem Feldlazarett Bildhauer Wilhelm Junk den Heldentod im 41. Lebensjahre. Über den Künstler wird noch Näheres berichtet.

BÜCHERSCHAU

Die Basilika von St. Quentin. Ihre Geschichte und ihr Charakter. Von Franziskanerpater Prof. Dr. Raymund Dreiling. St. Quentin 1916. 71 S. in 8⁰. Preis M. 1.—.

Der Verfasser, einer der genauesten Kenner der Basilika von St. Quentin, hat das vorliegende kleine Werk aus mehreren Vorträgen zusammengestellt, die er während des Krieges gehalten hat. Er widmet seine Arbeit den in St. Quentin befindlichen deutschen Landsleuten, deren Erinnerung mit der herrlichen, jetzt durch französische Barbarei so traurig zugerichteten Basilika daselbst verknüpft bleiben muß. Dankenswert ist die Herausgabe einer Beschreibung jener Kirche auch deshalb, weil sie in der deutschen Literatur trotz des hohen Wertes ihres Baues und ihrer Einzelkunstwerke auffallend wenig bekannt und beachtet ist. Die Basilika von St. Quentin erhebt sich an der Stelle eines römischen Tempels, der im 4. Jahrhundert einer zu Ehren des Apostels der Vermandie errichteten Kapelle weichen mußte. Der Bau der jetzigen Kirche begann 1113 und zog sich bis gegen 1500 hin. Zur Erbauung einer Schmuckfassade mit Türmen ist es nicht gekommen. Unfälle und Gewalttaten, zumal während der großen Revolution, haben die Basilika eines sehr großen Teiles ihrer ehemaligen Kunstschätze, Wand-, Glasmalereien usw. beraubt. Die ganze Kirche ist »ein großes Denkmal einer klassischen Kultur, dem aber Verwitterung, Verwahrlosung und Zerstörung das Siegel des Verfalls aufgedrückt haben.« Nachdem sie jetzt das Schicksal so vieler kostbarer kirchlicher Denkmäler Frankreichs geteilt hat, ist es um so verdienstlicher, daß noch rechtzeitig eine deutsche Schrift verfaßt worden ist. Als gewissenhafte Führerin geleitet diese den Leser durch das Innere mit seinen 20 Kapellen, die trotz aller Beschädigungen doch noch vieles überaus Wertvolle aus allen Epochen vom frühesten Mittelalter bis zum späten Barock beherbergen; weiter wird das Gebäude von außen, von oben, von nahe, von ferne betrachtet und eingehend analysiert. Dem Texte dienen 26 gut aufgenommene und sorgfältig ausgeführte Bilder zur Erläuterung. Höchst malerisch ist u. a. die Außenansicht des südlichen Querschiffgiebels mit seinen herrlichen spätgotischen Fenstern. Als kleine Versehen seien erwähnt die Bezeichnung eines Hochreliefs als Flachrelief, sowie die für das 16. Jahrhundert angenommene Datierung der von der Schneider- und Lastträgerinnung gestifteten Fenster; in Wirklichkeit gehören diese in den Anfang des 15. Jahrhunderts. — Um die vortreffliche Herstellung des Werkes hat sich die deutsche Etappendruckerei in St. Quentin verdient gemacht.

Doering

Ersuchen, Kirchenglocken betreffend

Man wünscht alle jene Bücher, Broschüren, Abbildungen und Artikel kennen zu lernen, die sich auf die Beschlagnahme und Beschreibung der Kirchenglocken beziehen, und wünscht unsere Vermittlung. Darauf bezügliche Zuschriften nehmen wir mit Dank entgegen.

Die Wörterbuchkommission der Kgl. Bayerischen Akademie der Wissenschaften erließ eine Umfrage, welche bezweckt, Auskünfte über folgende Punkte zu erlangen: Alte Gebräuche bei der Glockenabnahme, Volksmeinungen über Eigenschaften (Kräfte) der Glocken (Wetterglocken, Lorettoglöcklein), besondere Glockennamen (Stürmerin, Glenkerl), Glockengespräche, deutsche Inschriften (mundartliche u. a.) mit genauer Abschrift, Photographien oder Zeichnungen.

D. Red.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH.
Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.

DIE·CHRISTLICHE·KUNST



XIII. JAHRGANG
1. SEPTEMBER 1917
HEFT 12

OKT. 1916—SEPT. 1917
PREIS HALBJÄHRL. M. 7.–
EINZELHEFTE M. 1.50

MONATSCHRIFT·FÜR·ALLE·GEBIETE·D·CHRISTLICHEN KUNST·DER·KUNSTWISSENSCHAFT·SOWIE·FÜR·DAS GESAMTE·KUNSTLEBEN·

IN·VERBINDUNG·MIT·D·DEUTSCHEN·GESELLSCHAFT FÜR·CHRISTLICHE·KUNST·HERAUSGEGEBEN·VON·D· GESELLSCHAFT·FÜR·CHRISTL·KUNST GMBH MÜNCHEN

By





Adr. van der Werff | 3142 | Ges. f. christl. Kunst GmbH, München

DEPOSITIO DE CRUCE



FRANZ DREXLER — *Im Bürgersaal zu München. Holz, 1916. — Text S. 333* — CHRISTUS IM GRAB

FRANZ DREXLER

(Zum 60. Geburtstag am 6. Oktober)

Von W. ZILS-München

(Hierzu die Abbildungen dieses Heftes)

Es ist schon oft gesagt worden und kann nicht oft genug wiederholt werden, daß nicht die zunftgemäße akademische Bildung den Künstler macht, sondern seine Begabung, sein künstlerisches Empfinden, das zuletzt auch spielend die Aneignung manueller Fertigkeiten überwindet. Die Beispiele häufen sich, soviel auch über den Unterschied der akademischen Schulung und des eigenen Werdens, des Autodidaktismus, geschrieben worden, des Wesens Kern fand bisher noch keiner heraus. Theoretische Erörterungen erscheinen ja auch überflüssig, denn schließlich entscheidet doch immer der Enderfolg als Krönung eines Lebenslaufs, der zwar nicht über das glatte Parkett führte, sondern im Geröll des steinigen Wegs oft Hemmungen erfuhr.

In die große Zahl der Künstler, die den ungeebneten Weg zurücklegten, bis sie zur Kunst und zu einem respektablen Können kamen, gehört Franz Drexler, dessen 60. Geburtstag auf den 6. Oktober fällt. Die Entwicklungsmöglichkeit gab dem Künstler allerdings schon das Elternhaus, denn der Kaufmann J. B. Drexler, dem der Sohn am genannten Tag des Jahres 1857 zu Osterhofen in Niederbayern geboren ward, lebte nicht nur als eifriger Kunstenthusiast und als Altertumsforscher, sondern betätigte sich selbst nebenher dilettantisch auf allen Kunstgebieten. Von seinem Vater auf künstlerische Bahnen gelenkt worden zu sein, erkennt Drexler heute noch gerne an. Kunstträume und Hoffnungen waren so geweckt, aber die Erfüllung stand vorerst noch in unbekannter Ferne. Wie bei manch anderen mußte das Kunststudium die Sorge um die Beschaffung des Lebensunterhaltes begleiten, eine harte Notwendigkeit, die wie ebenfalls vielen anderen Künstlern Drexler zum Glücke gereichen sollte. 1879 nach München gekommen, mußte er zunächst die Jagd nach Idealen zurückstellen und dafür in der Lehre die handwerksmäßige Bildhauerei einschließlich dem Schnitzen von einer höchst fragwürdigen Ornamentik im »Stile« der damaligen Zeit erlernen. Doch blieb der Nachmittag frei für den Besuch der Akademie. Eine bestimmte Schule zu nennen, erübrigt sich, da von den Lehrern keiner Einfluß gewann. Als positives Ergebnis des Schulbesuchs wäre ein fleißiges Aktzeichnen und Modellieren nach der Natur sowie der Besuch der Vorträge zu nennen. Beiden Betätigungen verdankt Drexler die vortreffliche Modellierungskunst des Nackten, den Vorlesungen seine Kenntnis in den alten Künsten und ihren



FRANZ DREXLER PETRUS CANISIUS
Entwurf von 1917. — Text S. 333

Stilen, ein besonderes Kennzeichen seines Schaffens. Verloren war also die an der Akademie zugebrachte Zeit nicht, wenn auch das, was erst seine Kunst ausmacht, auf reine Selbstbildung, die ausgeprägtes und früh entwickeltes Schönheitsgefühl sowie strenge Selbstkritik unterstützten, zurückzuführen ist. Ohne nachhaltenden Einfluß blieben auf den angehenden Künstler nicht die Reisen, die der Geselle offenen Auges nach Nürnberg, Leipzig, Berlin, Köln, dann den belgischen Städten Brüssel, Antwerpen usf. zurücklegte. Ein und einhalb Jahre dauerte die Wanderperiode. Das Auge hatte sich geschärft und das Kunstempfinden war gestärkt worden beim Anblick der Zeugen alter Kulturepochen.

Allerdings blieben nach der Rückkehr nach München, der zweiten Heimat, noch manche Schwierigkeiten zu bestehen. Doch Talent setzt sich durch, und zwar waren es diesmal die auch von vielen christlichen Künstlern im kurzsichtigen Mißverständnis unterschätzten und daher als künstlerfeindlich bekrittelten Wettbewerbe, deren allerdings erfolgreiche Beteiligung ihm half, sich durchzusetzen. So konnte Drexler schon im Jahre 1889 bei der Konkurrenz um den Wittelsbacherbrunnen in München seinen Entwurf von entzückender Originalität preisgekrönt sehen. Seine Entwürfe bei Konkurrenzen, in denen er im Wettstreit mit den bestgenannten Künstlern stand, wie für das Friedensdenkmal, die Brunnen auf dem Isartor- und Josefsplatz — die drei in München —, dann für Zweibrükken, wurden gleichfalls mit Preisen bedacht. Bei einer Figurenkonkurrenz in Nürnberg wurde dem ersten Preisträger die Ausführung übertragen. Ein nicht minder schöner Erfolg bildete der Entwurf zum Schillerdenkmal in Nürnberg (Abb. S. 334) aus dem Jahre 1905. Des Dichters Büste ist heroisiert. Der harmonische Aufbau, die glückliche Verbindung von Architektur und Plastik, der gedankliche Inhalt klingen wohltuend zusammen. Ein Jahr nach dem Schiller-Denkmal entstand die Pallas Athene (Abb. S. 335), neben Schwanthalers und von Millers Bavaria ein zweites Münchener Wahrzeichen im Osten der Hauptstadt. Vorzüglich gelang dem Künstler die Ausführung der ihm vorschwebenden Gedanken. Pallas Athene, deren Standbild aus der Steinbalustrade der Brücke herauswächst, wendet den offenen Blick, zu dem die Senkrechten des Chitons hinlenken, der Brücke entlang gegen das Innere der Stadt. Die Haltung ist ruhig-feierlich, sie repräsentiert die Erwartung der edlen und schönen Taten, von denen Kunde zu ihr herausdringt und die sie belohnen will mit dem in ihrer Rechten gehaltenen Lorbeerreis. Der auf der Erdkugel stehenden beflügelten Nike in der Linken von Athens Schutzgöttin eignet nicht allein symbolischer Wert, die Statue bringt auch künstlerisches Gleichgewicht in die Massen auf beiden Seiten.

Zwei Jahre vor der Brückenfigur (1904) hatte Drexler die Metopen für das Volkstheater geschaffen, die leider nicht die gebührende Beachtung finden, trotz des aus ihnen sprechenden gedanklichen und inhaltlichen Reich-



FRANZ DREXLER HL. MICHAEL

Für die Kirche St. Margareth in München, ausgeführt 1902. — Text S. 333

tums. Die im dorischen Stil gehaltene Fassade erforderte ein eingehendes Studium dieser Formensprache. Gedanklich mußte die Darstellung dem Zweck des Gebäudes entsprechen. Wir sehen daher im Mittelfeld einen Jüngling, der eine Fackel anzündet. Es ist der Dichter, der hineinleuchten will in die heiteren und ernsten Tage des Lebens. Draußen wird somit symbolisiert, was sich innen auf der Bühne abspielt. Die linke Seite enthält die Darstellung des heiteren Moments: Die erste Begegnung cder die erwachende Liebe, in deren Folge das glückliche sorgenlose Fortleben und im äußersten Felde die gesteigerte Freude und überschäumende Lust. Als Gegensatz hierzu sehen wir zur rechten Seite den Beginn des Lebensernstes im Abschied, an den sich der Kampf mit den Mißgeschicken anschließt, der im letzten Felde in der Klage über verlorenes Glück ausklingt.

Die antike Kunst, in die sich der Künstler in vorgenannten Werken, ohne in das klassizistische Kopieren der Anfangsepoche des 19. Jahrhunderts zu verfallen, trefflich einfühlte, spiegelt sich auch wider in einem noch unausgeführten Grabmalentwurf »Omnes eodem« vom Jahre 1916, das reichen Genuß dem, der in Denkmalen zu lesen versteht, bietet (Abb. S. 350). Aus dem reichen Schaffen gediegener Denkmalkunst, sowohl profanen als christlichen Inhalts, bieten die vorliegenden Abbildungen eine Auswahl. Die Grabmäler (Abb. S. 344—349) gereichen den Friedhöfen zur Zier, sie sind modern im besten Sinne des Wortes, zugleich gemütvoll und von christlichem Geiste erfüllt. Wie der Künstler denkt und mitfühlt bei der Ausführung eines Auftrags, dafür ein Beispiel: Das Grabmal Höck im Waldfriedhof (Abb. S. 347). Das Grabmal gehört dem Besitzer des noch am besten erhaltenen Wohnhauses Münchens aus der gotischen Zeit, das an der heutigen Burgstraße 5 gelegen, 1550 zur Stadtschreiberei und zum städtischen Weinlager bestimmt war. Als Frau Höck starb und Drexler der Auftrag zufiel, verwandte er äußerst feinsinnig, ohne aufdringlich zu erzählen und künstlerisch einwandfrei die gotischen Motive des Hauses zum Grabkapellchen. Selbst das jetzt verschwundene vielbekannte Wappentier mit dem Schloß im Maul rettete der Künstler für spätere Zeiten. Von der Gemütstiefe, die sich fern hält von genrehafter Empfindsamkeit zeugt auch das Denkmal Ogilvie auf dem Nordfriedhof, das als Bekrönung jenen entzückenden Engel trug, den diese Zeitschrift im 9. Jahrgang S. 129 veröffentlichte. (Weitere Bilder enthält derselbe Band auf S. 121, 126, 127 und ff.) Der Unterbau



FRANZ DREXLER KAPELLEN-ALTAR

Für Angerburg (Ostpr.) ausgeführt 1915. — Text S. 333

jenes Denkmals hält sich im feingeschwungenen Rokoko, einem Stil, mit dem der Künstler wie beim Prinzregent-Luitpoldgedenkstein (Abb. S. 340) in Schleißheim in der Formsprache des Schlosses umzugehen weiß.

Wie bei seinen Denkmalen so vermeidet Drexler auch bei seinen Brunnen (Abb. S. 336 bis 339) jede sklavische Nachahmung eines bestimmten Stils. Die Werke fügen sich ein in die landschaftliche und architektonische Umgebung und gehen selbst in Architektur und Plastik bestens zusammen. Im Zusammenhang mit dem Denkmalkünstler steht der Porträtist. Bei seiner ganzen Kunst leitet Drexler kein unerbittlicher Naturalismus. Dieser steht auch seinen Porträtbüsten fern. Die von deutschem Individualisierungstrieb diktierte, tief eindringende Porträtcharakteristik zeichnet trotzdem oder vielleicht gerade deshalb seine Bildnisse aus. Verwiesen sei insbesondere auf die Büste von Dall'Armi (Abb. S. 343), des vielleicht einzigartigen Gönners der bayerischen Hauptstadt und Schöpfers großer sozialer Unternehmungen, und auf die Gedenktafel des jugendlichen F. Drexler (Abb. S. 342), der als Mitkämpfer des in die Geschichte bereits übergegangenen und vom Liede besungenen Listregiments den Heldentod für Deutschlands Erhaltung litt.

Mehrfach wurde angedeutet, daß Drexler sich an alte Stile bewußt anlehnt. Er durchdringt deren Geist und beherrscht sie souverän. Neben der Antike sind es besonders die Gotik und der Barock, die ihn anziehen und mit denen er sich beschäftigt. Besondere Vertreter dieser Kunstrichtungen sind seine rein religiösen, für den Kirchendienst berechneten und gedachten Werke (z. B. Abb. S. 332). Als Schöpfer christlicher Kunst ist Drexler ja den Lesern dieser Zeitschrift aus den oben angeführten Abbildungen bekannt. Die kräftige und dekorative Christophorusfigur an dem von Dall'Armi-Haus in München wurde als Einschaltbild nach Seite 236 des 11. Jahrg. vorgeführt und die reizvolle Weihnachtsgruppe als Titelbild und in textlicher Besprechung in der Mappe (1914) veröffentlicht. Das poetisch Umhauchte, zart Innige, zu dem echt christliches Denken und Fühlen kommt, in der Drexlerschen Kunst, tritt in dieser Krippendarstellung auffällig in Erscheinung. Auf diese Merkmale wiesen wir schon bei Besprechung der Denkmale hin. Sie offenbarten sich auch in der Darstellung Christi im Grabe (Abb. S. 329). Zwei entzückende Putten lenken den Blick auf das Haupt des Leichnams. Die zwei Engel erwarten gleichsam mit verhaltener Furcht, doch mit echt kindlicher Neugierde, den Moment, da durch die Allmacht und den Willen Gottes neues Leben die Todesstarre löst. Von dem reichen Figurenwerk in und an Kirchen bringen wir eine Statue des hl. Michael (Abb. S. 331) als Beispiel der 10 imposanten Fassadenwerke von St. Magareth in München-Sendling. Der jüngsten Zeit entstammt die Petrus Canisiusfigur (Abb. S. 330), in der der Selige in ganzer Gestalt mit der Bibel in der Linken im Augenblicke der Predigt in jener Kirche festgehalten wurde, für die das Gedenkbild bestimmt ist. Auf dreifache Weise versuchte der Künstler die Aufgabe zu lösen, bis sich der Besteller für diesen Entwurf entschied.



FRANZ DREXLER — RELIEF FÜR EINEN FRIEDENSALTAR
Entwurf von 1916

Bevor wir zum Schlusse eilen, sei noch eines Entwurfes zu einer Kriegsgedächtnistafel (Abb. S. 352) gedacht wegen ihrer Eignung in Holz- oder Steinausführung im



FRANZ DREXLER — ENTWURF ZU EINEM SCHILLERDENKMAL
Entstanden 1905. — Text S. 330

Innern oder an der Außenwand eines Gotteshauses, die Namen der in der Gemeinde gefallenen Krieger in einwandfreiem Geschmack zu verewigen. Nicht vergessen zu werden verdienen endlich die Kleinplastiken, wie jene lustige Gartenfigur (Abb. S. 351), in denen der Humor zum Durchbruch kommt. Sie zeigen abermals, daß Bildhauer Drexlers Kunst vielseitig arbeitet und vor keiner Aufgabe, sei sie ihm vom eigenen Künstlertum oder von außen gestellt, zurückschreckt.

Drexler ist kein Neuerer, kein Revolutionär, und will es auch nicht sein. Seine Kunst wirkt überzeugend, sie ist eigenartig aber nicht in dem Sinne einer Originalitätshascherei um jeden Preis, der Gefallsucht wegen. Seine Kunst hat das, was ihr nottut, um von jedermann verstanden zu werden und jeden zu erfreuen, zu erheben: Gesundheit und Brauchbarkeit.



FRANZ DREXLER — FRÜHLING
Bronzerelief, 1912

Wiederholt betonten wir, daß Drexler aus dem Born der Vergangenheit schöpft. Wie er sein Verhältnis zu ihr auffaßt, lassen wir ihn das mit seinen eigenen Worten sagen: »Ein Künstler, der in praktischer Kunst tätig sein will, muß alle Stile meistern, aber nicht um darin unterzugehen oder darin stecken zu bleiben, sondern um über ihnen zu stehen, um mit einer gewissen Souveränität sich die volle Freiheit des Schaffens zu wahren.« Deshalb lassen Drexlers Arbeiten auch keinen Zweifel über ihre Entstehungszeit aufkommen. Man ist nicht versucht, sie als Abklatsch früherer Kunsterzeugnisse anzusehen, sondern sie stellen sich als Schöpfungen einer in unserer Zeit festgewurzelten Künstlerpersönlichkeit dar.



FRANZ DREXLER PALLAS ATHENE
Maximiliansbrücke in München, Muschelkalk, 5,60 m hoch, entstanden 1906. — Text S. 330



FRANZ DREXLER ENTWURF ZU EINEM MARIENBRUNNEN 1913

DIE AUSSTELLUNG IM MÜNCHENER GLASPALAST

I. Künstlergenossenschaft

Die wesentlichen Verbesserungen, welche die Ausstellung des Glaspalastes schon im vorigen Jahre aufwies — höherer durchschnittlicher Wert der Darbietungen und geschicktere äußere Anordnung — sind auch heuer mit Anerkennung zu begrüßen. Zu ihnen gesellt sich diesmal noch eine größere Vielseitigkeit, weil sich zu den Gruppen der Malerei, Plastik und Baukunst (die letztere ist freilich nur durch wenige Werke vertreten) noch eine umfangreiche kunstgewerbliche Abteilung gesellt, was seit 1902 nicht mehr der Fall gewesen ist. Besonders erfreulich ist auch, daß die schon 1916 stärker berücksichtigte christliche Kunst diesmal ausgiebig zur Geltung kommt. Da nun an der heurigen Ausstellung gleichzeitig die Münchener Künstlergenossenschaft und die Secession Anteil haben, so ergeben sich für unsere Betrachtung vier Abschnitte. Der Anfang möge



FRANZ DREXLER LUITPOLDBRUNNEN IN OSTERHOFEN (NIEDERB.)
Treuchtlinger Marmor. Entst. 1912

mit der Künstlergenossenschaft gemacht werden, wobei wir die Werke religiöser Art ausscheiden, um sie später im Zusammenhange mit denen der Secession und des Kunstgewerbes zu würdigen. Besondere Aufmerksamkeit wird den Sondergruppen zuzuwenden sein, deren sich wieder eine ganze Anzahl darbietet. Unser im vorigen Jahre ausgesprochener Wunsch, es möge der Katalog kurze Einführungen in das Wesen dieser Sondergruppen geben — eine für das Verständnis der Besucher recht wünschenswerte Maßregel, die sich z. B. in den Katalogen der venezianischen Kunstausstellungen angenehm und nützlich bemerkbar macht — konnte aus technischen Gründen diesmal leider nicht erfüllt werden und möge hier für künftige Jahre angelegentlich wiederholt werden.

Die Münchener Künstlergenossenschaft, der sich die „Luitpoldgruppe", die „Bayern" und der „Bund" angeschlossen haben, bleibt ihrem Grundsatze treu, sich von übermodernen Ausdrucksformen frei zu halten. In durchweg klarer Verständlichkeit, in ruhigem, selbstbewußtem Anschlusse an die Natur sprechen diese Künstlervereinigungen ihre



FRANZ DREXLER ENTWURF ZU EINEM BRUNNEN
Die Bekrönung des Putto in Bronze gedacht. 1916

Gedanken aus, denen es bei vielen ihrer Maler, Graphiker und Plastiker deshalb nicht an erheblicher Tiefe und schönem Schwunge fehlt. Es vereinigt sich hier mit dem für die Münchener Kunst im allgemeinen kennzeichnenden dekorativen Zuge, der sich stellenweise ins Monumentale erhebt, Sorgfalt für das Einzelne, abgeklärte Technik, die auf der Überlieferung beruht und doch nichts Rückständiges an sich hat, Freude am geistigen Inhalte mit jener an der klaren Form, Subjektivität und Objektivität. So ergeben sich gegen die Secession Unterschiede, die bei der Besprechung dieser genauer festzustellen sein werden.

Zu den Kennzeichen der diesmal in Rede stehenden Gruppen gehört, daß sich ihr Interesse auf die Schilderung der belebten und der toten Natur, auf die des Menschen und der sonstigen Schöpfung gleichmäßig verteilt. So sind denn auch diesmal von Stilleben zahlreiche ausgestellt worden, die mit feiner Wiedergabe der Einzelheiten schöne Schmuckwirkung verbinden. Hingewiesen sei auf die Arbeiten von Natalie Schultheiss, sowie auf jene von L. Adam Kunz. Zwanzig Werke dieses heuer 60 Jahre alt gewordenen Künstlers sind zu einer Sondergruppe vereinigt. Einige figürliche Stücke sind dabei; sie erreichen nach meinem Empfinden, mit Ausnahme eines von einem Blumenkranze umgebenen Bildnisses der Kaiserin Elisabeth von Österreich nicht den Grad der Bedeutung, die den Kunzschen Gruppen alter Waffen und Geräte, seinen Blumen- und Fruchtstücken zuzuerkennen ist. Zumal die letzteren Malereien haben kompositionelle und koloristische Eigenschaften, mit denen sie sich Werken der großen alten Flamen würdig zur Seite stellen. Auch sonst ist die Blumenmalerei diesmal wieder recht gut bestellt. So zeigt Johanna von Destouches prächtige rosa und rote Rosen, Walther Röstel zart graublaue Chrysanthemen, weiße Rosen K. Thoma Höfele, rotlila Flieder in dunkler Vase vor gelbgrauem Hintergrunde F. Raupp, zart grünliche Rosen in kräftigem Vortrage E. Lischke. Die Schilderung des Innenraumes, die ja zur Stillebenmalerei in enger Beziehung steht, bringt manches Tüchtige. So erscheint wieder F. Multerer mit ein paar feinen Stimmungsbildern, von denen das lichtblaue Rokokokabinett der Münchener Residenz das gelungenste ist. Ernst Liebermanns Interieurs interessieren durch manche gute Beleuchtung, haben aber im ganzen etwas Kaltes. G. Fugels Inneres der Kirche von Wies, das unlängst bei Brakl ausgestellt war und deshalb hier schon erwähnt wurde, ist eine treffliche Licht- und Farbenstudie. — Daß die Landschaftsmalerei alle anderen Fächer an Zahl ihrer Erzeugnisse übertrifft, bedarf eigentlich nicht der Erwähnung. Die

Leistungen sind im Durchschnitt beachtenswert. Sogar auf die Vergangenheit wird ein Blick geworfen, der wahrlich lohnt, obgleich es sich nur um ein Bild handelt. Es ist eine „Klassische Landschaft" von Karl Spitzweg, ein farbig überaus delikates, dunkeltöniges Stück; es zeigt eine Felsenschlucht am Meere; ein antiker Dichter liest in einer Schriftrolle, ein Gefährte kommt aus der Ferne herzu. Vergangenheit und Gegenwart sieht man verbunden in der einen ganzen Saal einnehmenden Sonderausstellung von Werken des unlängst verstorbenen Müncheners Paul Weber[1]. Er ist gegen 90 Jahre alt geworden; die Anfänge seiner Malerei hängen noch mit jener der Meister von Barbizon zusammen, oder besser gesagt, stehen gleichwertig neben ihr. Webers kraftvolle Art ordnete sich nicht unter, während er doch sein Verständnis der Entwicklung der Kunst keineswegs verschloß, sondern bis ins höchste Alter mit ihr Schritt hielt, an jedem teilnahm, was sie Gesundes darbot. Webers Landschaften aus allen Zeiten seines Lebens zeichnen sich durch liebevolle Beobachtung der holländischen, englischen, zumeist aber bayerischen Motive aus, sie sind mit größter Sorgfalt durchgeführt, in Farbe und Beleuchtung oft von bewundernswerter Feinheit. Von den übrigen Landschaften der Ausstellung kann ich nur die wichtigsten erwähnen. So die Werke von C. O. Arends, die temperamentvollen Stücke von F. Baer, die schön beleuchteten Winterbilder von F. Bayerlein, die groß empfundenen Studien von H. Urban mit ihrer feinen Perlmutterfarbe, die Stimmungen von A. Stagura und P. P. Müller, Marinen von L. Schönchen und ein besonders kraftvolles Stück dieser Art von J. Runge, die Dachauer Studien von C. Felber und J. von Gietl, die mit echt deutscher Poesie erfüllten Stücke von A. Kühles. L. Bolgianos Gemälde und farbigen Zeichnungen beweisen ein bewußtes Aufsteigen zu immer klarerer Stilisierung. Eine Sondergruppe umfaßt gegen

[1]) Über Paul Weber s. Heft 6 des lfd. Jg., S. 159. D. Red.



FRANZ DREXLER SONNENBRUNNEN
München. Muschelkalk und Schmiedeisen. 1906

40 Landschaftgemälde und Entwürfe von † Franz Hoch. Tiefes Naturgefühl, schöne Vereinfachung, die nur ein wuchtiges Hauptmotiv bestehen läßt und es großzügig und bedeutsam durchführt, energische, volle, dabei wohltuende Farbe, ruhiger Vortrag, das sind die Kennzeichen der Hochschen Kunst. Zu den bedeutendsten dieser Bilder gehört ein „Frühmorgen am Furkapasse", ein „Frühlingstag in Umbrien", eine „Nahende Sonne". — Von den Werken figürlicher Art seien zunächst die Tierbilder erwähnt. Treffliche Naturbeobachtung, feine Behandlung von Licht und Schatten weist sich bei einem Entenbilde von A. Koester, bei zahlreichen Freilichtmalereien z. B. von G. Wolf, A. Möller, W. Tiedjen, A. Purtscher; großzügig und charaktervoll sind die zahlreichen Tierstücke, zumal die Löwen- und Tigerstudien von O. Dill. Auch die Plastik betätigt sich auf diesem Gebiete mit z. T. sehr tüchtigen Leistungen. So stellt E. Köster eine in Holz geschnitzte, schleichende Katze aus. Prächtig naturwahr, dabei von leisem Humor belebt ist eine als Brunnenzier gedachte Entengruppe von E. Cleinow, stark realistisch eine bronzene Bulldogge von R. Heyl. — Wir kommen zu den Bildniswerken. Sie bieten Zahlreiches, was sich durch Tiefe der Charakterschilderung weit über die Wiedergabe der äußeren Erscheinung erhebt, dabei durch technische Vorzüge interessiert. Eine größere Gruppe umfaßt Malereien des Dresdeners † Oskar Zwintscher. Tiefe, durchgeistigte, stark persönliche Auffassung, klarer, einfacher Vortrag in Zeichnung und Färbung ist seinen Werken eigen; manche von ihnen haben fast etwas Altmeisterliches, und doch klingt aus jedem Zuge die Denk- und Gefühlsart des modernen Menschen. Außerordentliche Wirkung tut z. B. das Bildnis eines jungen Mädchens in Weiß mit weißen Astern, das Porträt einer rot gekleideten Dame im Garten, ein anderes derselben in Violett; eine ausgezeichnete Charakterstudie ist das Porträt des Bruders des Künstlers. Nicht weniger bedeutend war Zwintscher als Landschafter. Seine Werke dieser Art sind voll Poesie, groß in ihrer einfachen Sprache. Zahlreiche mit ausgestellte unvollendete Arbeiten lassen das Hinscheiden dieses vorzüglichen Künstlers bedauern. Von sonstigen Bildniswerken nenne ich ein dunkelfarbiges Porträt eines Herrn mit kleinem Hunde von A. Fuks; ein vornehmes Damenbild von W. Geffcken; das grau gegen grau gemalte, charakteristische Porträt eines jungen Offiziers von Fr. Wirnhier; W. Thors kraftvolles Selbstbildnis; Werke von L. Schmutzler; Rienäckers lebensvolles Brustbild des Dichters P. Auzinger; die ausgezeichnet charakteristische „Dora" von C. von

FRANZ DREXLER PRINZREGENT-LUITPOLD-DENKMAL
Schleißheim bei München, 1913. — Text S. 333



FRANZ DREXLER EUGEN LANGEN UND NIKOLAUS OTTO
Reliefbüsten im Ehrensaal des Deutschen Museums in München. 1917

Marr; die anmutige „Berta" H. Lindenschmits — ein freundliches, auch farbig sympathisches Genrebild im Innenraume. Diesen Gemälden reihen sich zahlreiche wertvolle Plastiken an. Unter ihnen sind solche von H. Bleeker, J. Twardowska-Conrat, D. von Philipsbom. Zwei Eisenbüsten von kraftvoller Charakterschilderung bringt L. Dasio. Ein Werk von hohem Werte ist die besonders im Gesichtsausdrucke vortreffliche marmorne Büste des Kardinals Frühwirt von A. Weckbecker. — Von den Künstlern, welche sich vorzugsweise der figürlichen Malerei widmen, bringt auch heuer wieder Fritz Stahl eine größere Auswahl seiner überaus interessanten und wertvollen Schöpfungen. Schon im vorigen Jahre konnte seine Kunst an dieser Stelle die gebührende Anerkennung finden. Stahl hat sich durch langen Aufenthalt in Florenz in den Geist und die Formenwelt der dortigen Frührenaissance aufs innigste eingelebt. Seine Profan- wie seine Heiligenbilder sind volltönige Nachklänge jener edeln Kunst, und doch sind sie eigenes inneres Erlebnis, voll Selbständigkeit durch und durch. Etwas fremdartig und doch für den, der sich in sie vertieft, verständlich sind die Darstellungen, wundervoll die Farben. Jene altflorentinische Art spricht u. a aus einem dreiteiligen Bilde „Buon del Monte", aus der Komposition „Der Sieger". Auch die Landschaften Stahls sind von großer Schönheit; so ein „Arnotal" mit herrlicher blauer Ferne. Als Blumenmaler zeigt er ein paar Stücke von außerordentlichem Reize, als Porträtist mehrere Arbeiten von kräftiger Charakteristik. Auf deutschen Boden zurückversetzt werden wir durch M. Schiestl. Es ist im hohen Grade interessant zu sehen, wie dieser Künstler ein gleichfalls florentinisches Thema so ganz anders behandelt. Er schildert den Fra Angelico, dem ein Engel die Pinsel zu seiner Arbeit überbringt. Nur ein naives, kerndeutsches Empfinden konnte imstande sein, diese Szene und diese Gestalten so für uns echt volkstümlich darzustellen. Von andern Figurenmalereien erwähne ich noch die farbenreichen Orientbilder von H. Looschen, die hübschen Märchenkompositionen von H. Koberstein, F. von Defreggers prächtigen Tiroler Bauern. Kriegsbilder schufen u. a.

A. Hoffmann, C. Salzmann, M. Rabes, J. Correggio. Anzuerkennen ist bei diesen Darstellungen die taktvolle Zurückhaltung, unter der doch die innere Wahrheit und die Überzeugungskraft nicht leiden. Plastische Werke von Bedeutung lieferten u. a. E. Beyrer, Düll und Pezold, K. Menser (mit einer ergreifenden Gruppe „Kameraden"); interessante Plaketten zeigen u. a. M. Olofs, J. Wysocki. Das schönste aller Plastikwerke gab H. Wadere mit seiner in der „Christlichen Kunst" bereits gewürdigten und im 4. Heft abgebildeten Bronze-Grabfigur „In memoriam". — Eine Sammlung von Kopien älterer Werke bringt vieles Schöne.

II. Secession

Nach der nicht sonderlich bedeutenden Ausstellung des vorigen Jahres sucht die Secession heuer um so energischer zu zeigen, was sie erstrebt und leistet, was sie für weitere Zukunft in Aussicht zu stellen vermag. Sie führt ihre tüchtigsten, bereits bewährten Kämpen ins Feld und zieht die strebsamsten Kräfte der jüngeren Generation heran. Die Übersicht der von der Secession gezeigten Malereien und Graphiken ergibt gegenüber denen der Münchener Künstlergenossenschaft und der mit ihr vereinigten Gruppen den Unterschied, daß sie in ungleich höherem Grade das figürliche Kunstwerk bevorzugt, und hiergegen die übrigen Gattungen, selbst die Landschaft zurücktreten läßt. Die secessionistische Plastik pflegt gleich jener der anderen Gruppen das Bildnisfach, gleichzeitig aber strebt sie nach Gestaltung monumentaler Gedanken und verliert dies Ziel auch bei Arbeiten äußerlich kleinen und kleinsten Umfanges nicht aus den Augen. Die philosophische Erfassung des Gegenstandes, das psychologische Problem ist es, um deren Lösung sich alles dreht. Aus diesem Gesichtspunkte ergeben sich die äußeren und inneren Eigenschaften der Kunstwerke, die Wahl ihres gegenständlichen Stoffes, vor allem das bedeutsamste Merkmal dieser ganzen Richtung, die völlig subjektive Stellung, die sich der Geist und das Temperament des Künstlers dem Gegenstande gegenüber sichert. Hieraus erklären sich dann die Techniken und Ausdrucksformen, die zum Teil von aller Tradition abweichen, aber doch, was anzuerkennen ist, Selbstbeherrschung und künstlerischen Takt hinlänglich zu bewahren wissen, um nicht in die Gebiete der Widernatürlichkeit abzuirren; hieraus erwächst Idealismus und Naturalismus, Monumentalität und Intimität, Kraft und Milde, Harmonie und Gegensätzlichkeit. Ist man bereit, das deutsche Seelenleben als das komplizierteste, gedankenreichste anzusehen, so mag man diese wahrlich komplizierte, faustisch grübelnde und ringende Kunst wohl als Spiegelbild dieser deutschen Art, die uralt ist, so jung sie scheinen mag, anerkennen. Das l'art pour l'art ist uns wesensfremd und soll es auch bleiben, wir wollen nicht bloß Worte hören, sondern wir suchen Sinn und Bedeutung. Am leichtesten wird uns das — auch ein echt deutscher Zug! — bei der Landschaft — das gerade aber ist einer der Gründe, warum diese hier in der Minderzahl bleibt, und weshalb Tierdarstellung, Innenraum und Stilleben noch viel knapper wegkommen. Gilt es doch, zumal beim letzteren vorzugsweise äußere Schmuckwirkung zu erreichen, deren Verhältnis zum künftigen Aufstellungsorte des Bildes von dem Künstler vorher zu ermessen ist. So bleibt ihm also nur übrig, in Komposition, Farbe und Technik möglichst Erfreuliches und Interessantes zu bieten. Diese Absicht erreicht zu haben, darf man Arbeiten wie jenen von C. Piepho oder R. Nissl bereitwillig zugestehen. Das gleiche ist bei der Tierdarstellung der Fall. In der farben-, luft- und lichtfreudigen Malerei des H. von Zügel oder des R. Schramm-Zittau; in der



FRANZ DREXLER GEDENKTAFEL
Auf den † Sohn des Künstlers, 1917. — Text S. 333



FRANZ DREXLER HEINRICH VON DALL'ARMI
Entstanden 1911. — Text S. 333

monumentalen Plastik des M. Müller-Liebenthal, der für ein Kriegerfriedhof-Denkmal einen »wachenden Löwen« schuf; in der naturalistischen Bildnerei des E. Manz und anderer leistet sie Ausgezeichnetes. Die Innenraummalerei fesselt durch die Eigenart ihrer Licht- und Luftstimmungen. Gesellt sich hierzu Vornehmheit der Tönung, wie bei Wolff-Filseck oder J. Kühn jr., Reichtum der Farbe wie bei Ch. Vetter, großartige Freiheit der Technik wie bei † Gotth. Kuehl, so steigert sich das Interesse, ohne freilich demjenigen gleich zu kommen, das die landschaftliche und menschliche Natur durch die nur ihr mögliche Anregung wirklich bedeutender Gedankenverbindungen zu erregen vermag. Unter denen, die dem Wesen der Landschaft auf den Grund zu gehen streben, ragen Künstler hervor wie der fein lyrische F. Bürgers, B. Buttersack, H. B. Wieland, H. Thoma, der einen in wundervoller Einsamkeit gefundenen Alpenblick schildert, C. Reiser mit seinen Gebirgsbildern, L. Dill mit seinen groß stilisierten Motiven voll feinster Farbenstimmung, E. Erler mit einem „Schneetreiben", R. Pietzsch, W. L. Lehmann, † G. Kuehl mit seinen berühmten Dresdener Impressionen, R. Kaiser. Neben solche Landschafter, die ihre Eingebungen in form- und farbenschöner Sprache verkünden, stellen sich andere mit herben Ausdrucksmitteln, wie der Wiener E. Schiele, bei dessen Schaffen der Einfluß Klimts hervortritt, ferner eine Anzahl von Graphikern, unter denen mehrere



FRANZ DREXLER GRABMALFIGUR „DEMUT“
Grabmal Schwarz, Münchener Ostfriedhof, 1909

schon durch den Gegenstand, die Landschaft und das Ortsbild der Kriegsschauplätze stärkste Wirkungen erzielen. Zu diesen Künstlern gehört z. B. E. Baudrexel, H. B. Wieland (mit einer »Das Ende« benannten Radierung, die eine Kirchenruine darstellt), besonders auch der unermüdliche H. v. Hayek. Die große Zahl der von ihm ausgestellten Zeichnungen bietet auch mehrere Blätter mit figürlichen Kriegsdarstellungen; eins der ergreifendsten ist »Not und Tod« am Abend nach der Erstürmung von Champien (September 1914). Hayek ist einer der Wichtigsten und Erfolgreichsten unter jenen, die den Einzelmoment des Krieges um seiner künstlerischen und urkundlichen Bedeutung willen festzuhalten streben. Erst späterer Zeit der Ruhe und Abklärung wird es vorbehalten bleiben, Kriegsbilder allgemeiner Bedeutung und großen Stiles zu schaffen. Daß ein besonders begabter Meister dies auch jetzt schon fertig bringt, kann naturgemäß nur eine Ausnahme sein. Als solche steht das mächtige Werk von A. Egger-Lienz »Den Namenlosen 1914« da. Mit der erschütternden Wucht jener zur hohen Monumentalität gesteigerten Einfachheit der geistigen Durchdringung, der Komposition, Form und Farbe, wie er ehemals seinen »Totentanz 1809«, seinen »Haspinger« und andere gewaltige Werke erschaffen hat, malte er diesmal einen Sturmangriff — keinen bestimmten, keine Illustration, sondern ein Bild menschlicher Kraft und aufopfernder Treue, die keines irdischen Lohnes gedenkt. Ähnliche Wege, aber mit stärkerer Aufführung des naturalistischen Elementes geht L. Corinth in seiner »Totenklage«, mit mystischer Poesie H. v. Habermann in seiner »Allerseelenvision 1917«, † H. Lesker mit seiner großen Aktkomposition »Fanatiker«, E. Schwalbach mit seinen expressionistisch gegebenen »Müttern«, F. v. Stuck mit seiner im Gedanken nicht eben neuen »Hydra«. Bedeutsamen Anteil an dieser ins Große gehenden Auffassung des Kriegsgedankens nimmt auch die Plastik. So mit den mächtigen granitenen Halbakten »Freiheitsdrang« und »Unbesiegbar« von P. Winter-Heidingsfeld, der Eisenbüste »Sommekrieger« von R. Engelmann. Aber auch die Kleinbildnerei steht nicht zurück, z. B. mit Plaketten von L. Eckart, L. Gies, H. Lindl. — Verlassen wir das Kriegsthema, so haben wir nochmals Egger-Lienz zu nennen. Sein Bild »Das Kind« ist gemalte Abstraktion von ergreifender innerlicher Größe und Einfachheit. Durch Schlichtheit ausgezeichnet sind auch W. Georgis »Fischerfrauen«. Farbenleuchtende Historien schuf O. Hierl-Deronco mit seiner Szene des Kardinals Frühwirt vor König



FRANZ DREXLER GRABMAL SCHWARZ
Münchener Ostfriedhof, 1909. — Vgl. Abb. S. 344



FRANZ DREXLER GRABMAL KARL LIPP
Münchener Westfriedhof, 1916

Werken die Ausstellung eine große Anzahl bringt. Diese Sondergruppe erinnert gleichzeitig daran, welch scharfblickender Realist und dadurch auch welch ausgezeichneter Porträtist dieser Meister gewesen ist. Die Bedeutung Greiners wird durch die Auswahl seiner Gemälde und Graphiken klar vor Augen geführt. Auch Arbeiten L. Sambergers sind zu einer Sondergruppe vereinigt worden. Sie bietet außer Bildnisgemälden (u. a. dem des Dr. G. Heim) eine Reihe der für Samberger so charakteristischen Kohlezeichnungen; hervorgehoben sei ein Bildnis Sr. M. des Königs Ludwig III. Ein Gemälde zeigt den Künstler als Meister auf dem Gebiete des Stillebens. Von sonstigen Bildniswerken erwähne ich die Damenporträts von A. v. Keller, C. H. Schrader-Velgen, F. v. Stuck, von den plastischen Arbeiten die von H. Defregger, H. Hahn, die Porträtmedaillen von H. Schwegerle.

Ludwig III. und mit seinem Pontifikale des Papstes Pius X. Stark stilisiert, modern, selbständig im Farbenvortrage sind J. Hüthers Bilder orientalischer Frauen, voll stiller Poesie Ch. Landenbergers »Melancholie«, F. v. Uhdes »Zwei Mädchen im Balkonzimmer«, eins der feinsten Werke aus des Meisters Spätzeit. Eine große Sammlung sehr schöner Malereien und Entwürfe des Stuckschülers † W. Köppen zeigt in ihren großdekorativen, antikisierenden Fresken und Mosaiken das Nachwirken der durch Ludwig I. in München geschaffenen Tradition. Sie klingt auch wider in den Mausoleumsreliefs von A. v. Hildebrand; sinnverwandt schließt sich der »Pegasus« von Th. v. Gosen an. Ein Verkünder klarer Formenschönheit war auch Max Klingers Freund † Otto Greiner, von dessen

III. Kunstgewerbe

Wie schon früher mitgeteilt, ist mit der Ausstellung heuer nach vieljähriger Unterbrechung wieder eine Abteilung kunstgewerblicher Erzeugnisse verbunden. Sie hat nicht den Umfang, den sie bei einstigen ehemaligen Gelegenheiten besaß, wo sie bisweilen auch Raumkunst darbot. Diese ist jetzt nur durch ein paar kleine Modelle vertreten, die lediglich Wand- und Deckenschmuck, keine sonstige Ausstattung und Möblierung andeuten. Zu der jetzigen Veranstaltung haben sich der Bayerische Kunstgewerbeverein und der Münchener Bund zusammengetan. Der letztere hat unter Leitung von Professor

Scharvogel sich um die Ausstattung der großen Gruppe der Buchkunst verdient gemacht. Von größeren Vereinigungen hat sich jene der Münchener Kunstgewerblerinnen besonders rege beteiligt, von bedeutenden Instituten findet man die k. Erzgießerei F. von Miller, die Hofglasmalereien von C. de Bouché und von F. X. Zettler, die keramische Werkstätte von Debschitz, die Nymphenburger k. Porzellanmanufaktur, die kunstgewerbliche Werkstätte von Steinicken und Lohr, die Bücherstube am Siegestor u.w.a. Schon diese wenigen Namen lassen die Vielseitigkeit des Dargebotenen erkennen. Das münchnerische und bayerische Kunstgewerbe spiegelt sich in dieser Ausstellung zwar nicht nach allen, aber nach sehr wesentlichen Richtungen, ganz im großen Zuge, nur bei der Buchabteilung ausführlicher, sonst in vereinzelten Leitbeispielen, die dennoch genügen, da es sich hier nicht in erster Linie wie etwa 1908 und sonst auf der Theresienhöhe um eine Ausstellung zu Verkaufs-, sondern zu wissenschaftlichem Zwecke handelt. — Einige Möbelstücke (u. a. von A. Pössenbacher) zeigen klare Architektonik, ernste, ruhige, schwere Form, bei der die Einwirkung älterer Tradition zumeist erkennbar ist, ohne daß Nachahmung vorliegt oder auch nur ins Auge gefaßt wurde. Das Holz kommt voll zu seinem Rechte, sowohl in den glatten wie in den ornamentierten Partien. Daß die letzteren wieder zum Leben erwachen, darf man nach den langen Zeiten allzu einseitiger Vorliebe für die Schmucklosigkeit mit Freude begrüßen. Man sieht eingelegte Arbeit, echte Intarsia, nicht die falsche, vom Hölzerbündel geschnittene, tüchtige Schnitzereien und dergleichen, und hat festzustellen, daß diese Dinge gelernt haben, sich der Hauptsache, der konstruktiven Linie, angemessen unter- und organisch einzuordnen, nicht wie ehemals eine Willkürherrschaft zu beanspruchen. Zu den Möbeln sind auch die Rahmen zu rechnen, von denen u. a. die Werkstätte für Kleinkunst Ebner und Reicheneder sehr hübsche Beispiele ausstellt. — Die Glasmalerei erscheint außer in Erzeugnissen der schon genannten Institute noch in solchen einiger anderer Werkstätten. Überwiegend ist man sich der stilistischen Anforderungen dieses Faches bewußt, behandelt die Glasmalerei als schmückendes Beiwerk der Architektur, der sie sich unterzuordnen hat, also als das, was sie von Haus aus ist, als den lichtdurchlässigen Ersatz für undurchsichtigen Fensterverschluß, gleichzeitig als Mittel, um die Abgeschlossenheit der Raumwirkung gegen die störenden Dinge der Außenwelt zu schützen. Neben der Malerei, die das ganze Fenster einnimmt, und die hier nur in wenigen Beispielen vertreten ist, steht die



FRANZ DREXLER — GRABMAL HÖCK

Münchener Waldfriedhof, 1912. — Text S. 332



FRANZ DREXLER EHRENGRABMAL M. SCHLEIFER
Niederraunau bei Krumbach, 1916

Kabinettscheibe, die ihre wertvollsten und maßgeblichsten Vorbilder in den Werken der schweizerischen Gotik und Renaissance besitzt. Die Gläser und Verbleiungen werden zumeist stilgemäß und richtig behandelt, sowohl bei den farbigen wie bei den Grisaillearbeiten. Viel Historisches sieht man, Wappen, Szenen, Einzelfiguren religiöser wie profaner Art, bei letzteren auch manches Humoristische. Vereinzelt bleiben verfehlte Leistungen, die mit naturalistischer Darstellung von Landschaften und dgl. auf Wirkungen des Tafelgemäldes ausgehen. — Die Keramik bietet kräftig geformtes Steinzeug (z. B. von R. Merkelbach) in ruhigen, doch schmuckvollen, überwiegend modernen Formen und stillen, naturgemäßen Farben. Das Porzellan zeigt ausgezeichnete figürliche Arbeiten mit teils weißer Glasur, teils farbiger Unterglasurmalerei; feinstes Dekor der zum Teil überaus vornehmen Gebrauchsgegenstände — Teller, Tassen u. dgl. Als Beispiel herausgegriffen seien die Arbeiten der Porzellanfabrik Ph. Rosenthal & Co. in Selb. Die Gläser suchen ihren Reiz in dem Schimmer glatter Oberflächen, die gelegentlich durch zurückhaltenden farbigen Schmuck oder auch durch Metallglanz belebt wird. Auch Rubinglas kommt vor. — Der Metallguß zeigt z. T. sehr zierliche, gelegentlich farbig behandelte oder tauschierte Kleinarbeiten, wie z. B. die äußerst fein ausgeführten Bronzen von O. Gerhards. Aber auch Stücke größeren Umfanges fehlen nicht. So sieht man eine viereckige Gedächtnistafel für einen Gefallenen, ein Werk, das sich durch große Ruhe der Flächenbehandlung auszeichnet; die Mitte ist von einem Viereck mit der Inschrift eingenommen; oben ruht auf Wolken eine idealisierte Kriegergestalt, unten bildet das eiserne Kreuz die einzige Zier. Reichlich und sehr gut bestellt ist die Feinmetall- und Edelschmiedekunst. So zeigt K. Rothmüller Schmucksachen, die mit Perlen und Edelsteinen besetzt sind und sehr vornehme Farbenwirkungen üben. Silberne Schmuckgegenstände von feinster Arbeit bringt A. v. Mayrhofer. F. Hauser's Goldschmuck mit Schmelzverzierungen ist in jenen modernen Formen entworfen, die zum Erbteil aus Urzeiten gehören. Sehr hübsche Anhänger mit Halbedelsteinen stellt K. Bauer aus. Von einigen Ehrengeschenken ist einer, der mit vielen Anhängern geschmückt ist, im Charakter der alten Zunftzeichen gehalten. Ein zweites, ein Geschenk des Bayerischen Kunstgewerbe-Vereines für Herrn Oberbürgermeister Dr. von Borscht, besitzt die Form eines Baumes; seine Zweige tragen Medaillons, die unter Glas kleine Sinnbilder eingeschlossen halten, ähnlich jenen, mit denen die Maibäume besetzt sind. Rechts und links von dem Baume, der aus Silber gearbeitet ist, stehen in Bronze gegossen ein Mann und eine Frau. Wertvoll ist eine Anzahl von Silbergeräten; sie sind in einfachen Formen gehalten, ihr Reiz ist vor allem jener der Fläche, zum Schmucke dienen spiralige Verzierungen aus Silberdraht. — Nur weniges bietet die Textilkunst. Ein Prachtstück ist eine mit reichster Goldstickerei geschmückte Decke aus roter Seide. Ein Schrank enthält Stoffe mit Batikmalerei in neuartigen vornehmen Mustern und Farben. Eine Anzahl hübscher Perlarbeiten stammt von E. und S. Maull. — Von den Erzeugnissen der Wachsbildnerei wird später zu berichten sein. — Die Abteilung der Buchkunst umfaßt Drucke, bildliche und ornamentale Ausstattung, sowie Einbände. Aufs interessan-

teste zeigt die Gruppe wieder einmal, welchen Hochstand dieses Fach in München erreicht hat. Auch die Leipziger Buchgewerbe-Ausstellung legte bereits rühmliches Zeugnis dafür ab. Das Bestreben Münchens geht dahin, der Buchausstattung nach jeder Richtung hin wieder zu dem Rechte zu verhelfen, das sie ehemals unbestritten besessen und nicht nur bei Aufgaben des Prunkes, sondern auch bei den einfachsten behauptet hat. Somit verfolgt sie das gleiche Ziel, das dem modernen Kunstgewerbe in allen seinen Betätigungen als Ideal vorschwebt, das in Verfall, Verflachung, Verarmung und Scheinwesen versunkene Handwerk wieder mit dem Geiste der Kunst zu erfüllen und zu beleben, ihm einst durchweg eigen gewesen und es zu allzeit vorbildlichen Leistungen befähigt hat. Den Anfang macht das Papier, das solid und dauerhaft ist und nicht durch Reflexe das Auge stört. Die Drucktype, ob lateinisch oder deutsch, ist klar und leserlich von schlichter, edler Zeichnung. Die bildliche und zeichnerische Ausstattung, sei sie illustrativ erläuternd, symbolisch andeutend oder lediglich schmückend, geht nicht darauf aus, eine vorherrschende Rolle zu spielen und dadurch unbewußt oder bewußt das Interesse am Text zu beeinträchtigen, sondern sie müht sich dies vielmehr zu fördern und zu erhöhen, mit dem Ganzen sich zur Harmonie zu vereinigen. So wird das Buch, auch das einfachste, ein äußerlich und innerlich abgerundetes Kunstwerk, das dauerndes ästhetisches Genüge schafft. Auch in der Münchener Buchkunst herrscht jener in alter Tradition wurzelnde bürgerliche, dabei aber doch groß und echt empfindende Geist, der für das gesamte Kunstgewerbe dieser Schule bezeichnend bleibt und ihm sein, z. B. von dem Weimarischen oder namentlich Darmstädtischen charakteristisch verschiedenes Gepräge verleiht. Auf die Einzelheiten der Buchkunstabteilung kann hier nur in Kürze hingewiesen werden. Von bekannten Künstlern haben u. a. Teil daran J. Diez, A. Kubin, E. Preetorius, P. Neu. Hübsche, vielfach auch farbige Holzschnitte lieferten u. a. B. Goldschmitt, † I. Taschner, M. Unold, in großer Menge und z. T. sehr origineller Auffassung E. H. Ehmcke. Der letztere leistet auch bedeutendes im Erfinden von Bucheinbänden. Auf demselben Gebiete sind u. a. tätig O. Hupp, dessen Bände reiche Ausstattung zeigen, ferner der mit feinem Geschmack schaffende K. Ebert, P. Renner und andere. Die Verlagsanstalten, welche ihre Erzeugnisse zur Schau stellen, gehören der modernen, christlicher Auffassung nicht zugewandten Richtung an. Diese Wahrnehmung führt zu Betrachtungen, die in unserem letzten Berichte ihren Platz finden werden. Doering



FRANZ DREXLER — GRABMAL OBERWALLNER
Haag in Oberbayern, 1917.



FRANZ DFEXLER GRABMALENTWURF; OMNES EODEM

Text S. 332

EINE HOCHEDERAUSSTELLUNG

Bis zum 21. August läuft in der Architektursammlung der Technischen Hochschule eine Ausstellung von Plänen, Ideenskizzen, Entwürfen und Abbildungen von Werken des in diesem Jahre, am 21. Januar, verstorbenen Münchner Architekten und Hochschulprofessors Karl Hocheder. Zu der Ausstellung trugen neben der Familie aus dem Nachlaß die Archive des Stadtbauamtes und des Verkehrsministeriums bei.

Es kann bei nur knapp zugemessenem Raum kaum die Aufgabe sein, über Hocheders Kunst und Schaffen, das sich hier mit einigen Lücken überschauen läßt, auch nur andeutungsweise ein Urteil zu fällen, das dem Meister in der gesamten Entwicklung der Kunstgeschichte gerecht wird. Über Hocheder ist bei seinem Hinscheiden viel voll des Lobens und Rühmens geschrieben worden und schon bei Eröffnung des Verkehrsministeriums in München stand seine Architektur im Brennpunkt der Erörterungen. Es ist daher hier in erster Linie von Interesse, die Arbeitsweise zu studieren, die aus eigener selbstzüchtiger Urteilsfähigkeit eben erst Angelegtes verwarf, neue Ideen an Stelle der alten gebar oder dem Bestehenden hinzufügte, zu beobachten, wie der Architekt rang mit dem Bauproblem und dem Stil insonderheit, wie er sich selbst die Ausarbeitung des geringsten ornamentalen Details mit angespanntem Fleiß angelegen sein ließ. Das lehren nicht nur namentlich die Pläne für den genannten Verkehrspalast, das geht auch aus Dutzenden von anderen Entwürfen hervor. Der Ideenreichtum bleibt groß, wenn Hocheder auch den einmal konzipierten Grundgedanken für die Totalansicht im wesentlichen bis zu der Vollendung beibehält.

Als reifstes Werk wird allgemein das Müllersche Volksbad angenommen, das dem Architekten einen gleichen Auftrag in Linz eintrug. Der ähnlichen Aufgabe für das Dianabad in Wien unterzog sich ein Wettbewerbentwurf in anderer Auffassung. Dagegen taucht die Lösung des Münchner Volksbades in dem Museumsbau in Sofia in der Übertragung orientalisierender Formensprache wieder auf. Die Ausführung hinderte leider der Krieg und jetzt der Tod. Eigenartig nicht nur in künstlerischer, sondern auch in politischer Hinsicht mutet in diesen Zeitläuften der Entwurf für den Haager Friedenspalast an, dessen Ausführung Hocheder nicht vergönnt war.

Für sich zu betrachten wäre Hocheder als Wohnhausarchitekt und Innen-Raum-Künstler. Sein Schloß in Hirschberg, sein eigenes Haus, der Landsitz von Poschinger und Camphausen, Beßler in Levico, mehrere Münchner Villen, — auch das Bozner Rathaus möchte ich wegen seines Ratskellers hierher rechnen — offenbarten in obengenannter glücklicher Harmonie Gediegenheit und trauliche Wohnbarkeit.

Ein Meister, der alle Baugebiete beherrscht, hält sich auch von der kirchlichen Kunst nicht fern. Neben seinem Pfarrhaus in Giesing, der protestantischen Pfarrkirche in der Villenkolonie Pasing, dann einer Reihe von Grabdenkmälern, so für die Familie Weiß auf dem Schwabinger Friedhof, für den Oberbaurat Zenetti und Professor von Hertz, seien Entwürfe hervorgehoben für die Pfarrkirche in Saarbrücken, für die Aussegnungshalle des Friedhofes in Köln a. Rh., für die protestantische Kirche in Breslau, der den zweiten Preis davontrug.

Rein städtebaulich mag der Entwurf für das Friedensdenkmal auf der Prinzregententerrasse, der statt der jetzigen engelgekrönten Säule einen offenen, weitausladenden Kuppelbau vorsah, sowie das Projekt der Unterführung des Maximilianeums zur Durchführung der Maximiliansstraße zu interessieren.

HEROISCHE LANDSCHAFT

M. HERBERT

Tief in Erwartung ist das Tal gebannt,
Die Glut der Wolken längst herabgebrannt,
Der lichte Sol hat stumm sich abgewandt.
Grau dämmernd schleiern Flöre niederwärts
Und alles wartet. Starrend ragt empor
Der schwarze Fels mit seinem Riesentor
Und trotz'gem Bergfried. Stumm der Erlenchor
Am düstren Strom. Still harrt der Weidenbaum.
Die weißen Wege schimmern fern im Tal,
Aufrecken sich die Höhen, kantig, kahl.

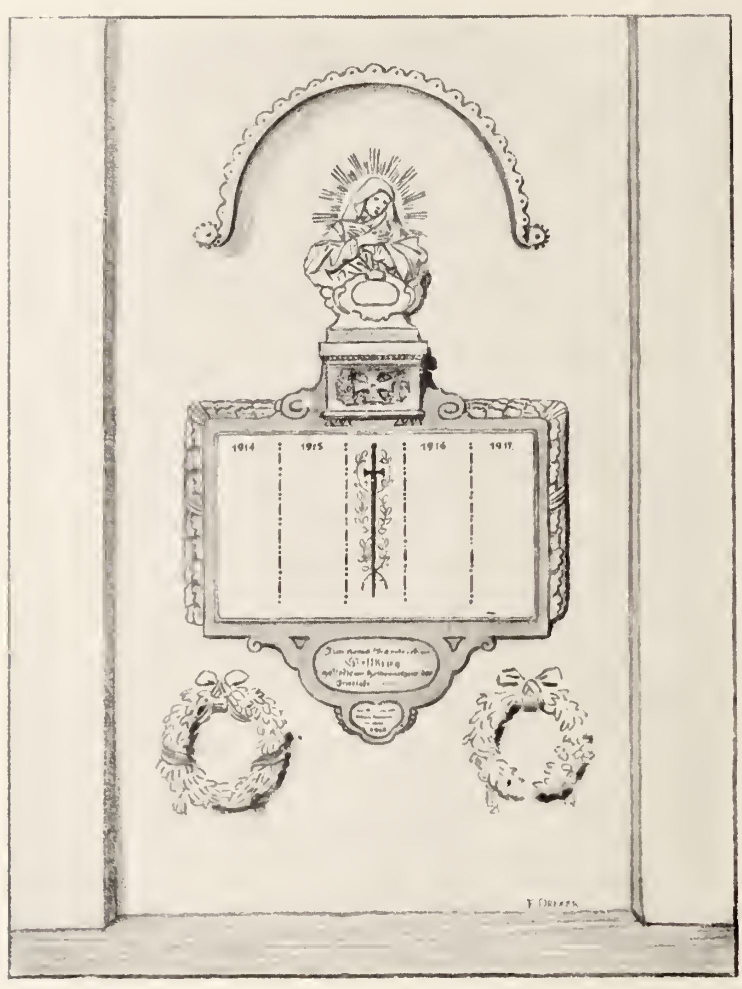
Und alle Dinge wachsen. — Grau und fahl.
Ein Vorweltrecke droht der Pappelbaum.
So ganz entfremdet seiner Lieblichkeit
Ist nun das Tal. Als wär' sein Herz bereit
Für alle Größe, alles Weh der Zeit
Und für der Ewigkeiten Staunen groß.
Da glimmt ein Feuer stark und grell und rot
Am Himmel auf. Als schwänge König Tod
Die Jenseitsfackel seiner letzten Not.
Doch wirft gar bald den Purpurmantel ab
Die sanfte Luna. Leis bricht sie entzwei
Den Wolkenflor. Dann steigt sie leicht und frei
Als Siegerin — der Nächte weiße Fey,
Und nimmt Besitz von ihrem Himmelsthron.
Da wird der Erde zweites Leben wach;
Das Liebesleben ihres Traums. Gemach
Steht glanzbegossen Berg und Tal und Bach
Und Wiesenflur; — ein Geisterweg der Horen.
Zu Thronvasallen wird der Erlenschar.
Es flechtet goldne Kränze sich ins Haar
Die schöne Weide. Lichtberieselt, klar,
Stehn Birke, Schilf und ernster Föhrenwald.

DIE DOME VON MAINZ UND WORMS
(Die Kunst dem Volke, Heft 29)

Dem 25. Hefte dieser Monographien, das den Bamberger Dom behandelte, reiht sich das neueste, neunundzwanzigste, an. Gleich jenem hat auch dieses die Bestimmung, durch Schilderung besonders kennzeichnender Beispiele in das Verständnis des Wesens ältester deutscher Baukunst einzuführen. Die diesmal beschriebenen Dome von Mainz und Worms sind zweifellos in hervorragendem Maße zur Erreichung dieses Zweckes geeignet. Ihnen hätte sich noch der dritte große romanische Dom des Rheinlandes, der von Speyer, anschließen dürfen, doch ist zu bedenken, daß innerhalb des für den Umfang dieser Monographien feststehenden Ausmaßes dann jedem der drei eine allzu kurze, sein Wesen textlich wie illustrativ nicht erschöpfende Behandlung hätte zuteil werden müssen. So mag der Speyerer Dom für eine spätere Gelegenheit aufgespart sein, was unter diesen Umständen nur zu billigen ist. Die Wahl der beiden großen rheinischen Beispiele hatte den Vorteil, Erzeugnisse der romanischen Kunst aus einer Gegend unseres Vaterlandes vorzuführen, die geschichtlich wie kunstgeschichtlich außerordentlichste Wichtigkeit besitzt. Überdies interessiert sie im gegenwärtigen Augenblicke noch besonders dadurch, daß sie die Erinnerung auf jene französichen Barbareien lenkt, die im 17. und 18. Jahrhundert beiden Domen schweren Schaden getan haben, ja sie beinahe überhaupt vom Erdboden hätten verschwinden lassen. Dem Mainzer Dom hat der Aufenthalt der Franzosen eine große Menge seiner kostbaren Kunstwerke geraubt, beim Wormer besonders die höchst wertvollen Nebengebäude des Domes vernichtet. Vom Standpunkte der modernen Denkmalpflege bietet übrigens der Wormser Dom hohes Interesse durch die ausgezeichnet gelungene getreue Wiederherstellung der infolge ihrer alten Konstruktion baufällig gewordenen Westpartie. — Den Text des 29. Heftes hat wiederum, wie auch beim Bamberger Hefte, Dr. O. Doering geschrieben. Er gibt erst eine kurze, allgemein gehaltene Einleitung und gliedert dann nach den beiden zu beschreibenden Baudenkmälern seine Darlegungen in zwei Hauptteile. Jeder von diesen bietet zunächst einen geschichtlichen Überblick über die Entstehung und die Schicksale des betreffenden Domes, um sich dann der eingehenden Schilderung und Würdigung der Bauten und ihrer künstlerischen Ausstattung zuzuwenden. Im hohen Grade individuell ist die reiche Durchbildung des Äußern am Mainzer Dome, zumal an dessen westlicher, von dem prachtvollen Hauptturme überhöhten Partie. Sein Inneres bietet mannigfaltigste, reichste Bilder und Durchblicke. Von seiner Ausstattung sind besonders die Hunderte von Grabmälern wichtig; ihrer Entstehungszeit nach gehören sie allen Epochen an, vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart. Von den Nebenräumen des Mainzer Domes besitzt die Doppelkapelle große kunstgeschichtliche Wichtigkeit, nicht minder fesselt der Kreuzgang, die Memorie usf. — Herrlich ist die Gruppierung des Wormser Domes mit seinen vier Türmen und zwei Kuppeln. Zu seinen interessantesten Partien gehört der malerische Westchor. Von ausgezeichneter Schönheit sind die Skulpturen, unter denen die des südlichen gotischen Hauptportales die wichtigsten sind. An dieser Stelle hat die Genialität der alten Baumeister eine der schönsten Gruppierungen geschaffen, die sich denken lassen. Von Bildnereien sind weiter bemerkenswert mehrere aus romanischer Zeit stammende Türbekrönungen, ferner eine Anzahl von Reliefs aus spätester gotischer Zeit. Dazu gesellt sich eine Reihe



DREXLER GARTENFIGUR
Text S. 334



FRANZ DREXLER KRIEGSGEDÄCHTNISTAFEL
Entwurf, 1917. — Text S. 333

tüchtiger Grabdenkmäler. Aus den Zeiten des Barock ist u. a. der prachtvolle Hochaltar. — Die Bedeutung des im 29. Hefte behandelten Themas hat zur berechtigten Folge gehabt, daß die bildliche Ausstattung reichlicher bemessen wurde als bei irgend einer der früheren Monographien. Nicht weniger als 87 Abbildungen werden dargeboten. Sie sind mit Sorgfalt ausgewählt, was besonders gegenüber der Fülle der Kostbarkeiten des Mainzer Domes nicht leicht gewesen sein kann; die Ausführung ist vortrefflich wie immer. — Hoffentlich werden sich diese baugeschichtlichen Monographien bald zu einer geschlossenen Folge zusammenfinden. Sie haben erheblichen Wert insbesondere für Unterrichtszwecke und bedürfen daher mehr als andere systematischer Anordnung und Durchführung.

Dr. F. Hilgenroth

GEBURTSFEST DES GEHEIMRATS DR. ALOIS KNÖPFLER

Am 29. August beging Geheimrat Dr. Alois Knöpfler, Universitätsprofessor in München, seinen 70. Geburtstag. Es ist hier nicht der Ort, seine Wirksamkeit und Bedeutung für die Wissenschaft darzulegen, der er seine Hauptsorge widmete. Aber auf seine segensreiche Tätigkeit für die christliche Kunst muß an dieser Stelle hingewiesen werden.

Stets von warmer Neigung für die Kunst beseelt, deren Geschichte mit dem Leben und der Geschichte der Kirche eng verwoben ist, und angeregt durch freundschaftlichen Verkehr mit Künstlern und Kunstfreunden, trat er begeistert für die christlichen Künstler und die religiöse Kunst unserer Tage ein. An den Vorarbeiten zur Gründung der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« (4. I. 1893) beteiligte er sich lebhaft und seit ihrem Gründungstage wirkte er in der Vorstandschaft mit vorbildlicher Hingebung als Kassier. Auch als es die Gründung der »Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.« galt (1900), nahm Dr. Knöpfler eine führende Rolle ein. So hat er an dem Wiederaufleben der christlichen Kunst verständnisvoll und tatkräftig mitgeschaffen. Dem verehrten Jubilare bekundete die Vorstandschaft der D. G. f. chr. K. ihre und der Gesellschaft tiefgefühlte Dankbarkeit durch eine künstlerische Ehrengabe.

MALER MAX FÜRST

Am 30. August 3 Uhr früh entschlummerte der Historienmaler Max Fürst. In ihm, einem Schüler Johann von Schraudolphs, verlor die christliche Kunst einen hochgemuten Jünger. Am 15. Oktober vor. Js. konnte er seinen 70. Geburtstag unter inniger Anteilnahme seiner Freunde begehen, die in ihm nicht allein den ernsten Künstler, sondern auch und nicht zuletzt den gewandten Schriftsteller, den feingebildeten Menschen und goldenen Charakter verehrten. Bei jenem festlichen Anlaß widmete ihm die »Christliche Kunst« aus berufenster Feder ein Lebensbild, das in der ersten Nummer dieses Jahrganges (S. 10) veröffentlicht ist. Am Abend vor seinem Heimgange erlebte er noch die Freude, aus dem Munde Sr. K. H. des Prinzen Johann Georg von Sachsen, dem er seinen Zyklus: „Die sieben Worte Christi am Kreuz“ vorlegen durfte, eine warme Anerkennung dieser seiner Lieblingsschöpfung zu vernehmen. Er ruhe bei Gott von den Mühen und Enttäuschungen des Erdenlebens aus, seine Gesinnung möge sich in der jungen Künstlergeneration forterben!

BERLINER KUNSTBRIEF

Von Dr. HANS SCHMIDKUNZ (Berlin-Halensee)

(Schluß)

In Gruppenausstellungen kommt die Landschaft erst recht üppig. Aus München hatten wir drei solche: erst den »Freien Künstlerbund München« (nennenswert: von A. Hutschenreuther genrehafte Kirchenstücke, von R. Koeselitz ein Waldfest, von G. Rienecker Porträt Papa Schmid), dann den »Ausstellerverband Münchener Künstler« zweimal (hervorragend M. Grönvold mit einem Herbst in Franken u. a., daneben Kriegsbilder von L. Putz, ein Doppelbildnis von S. Glücklich. Landschaften von H. Heider und P. Leuteritz), endlich »Die freien Münchner Künstler« (wieder Grönvold voran mit Heimwärts und Pastorale; sonst viel Alltagshandwerk und wenig Geistiges, etwa ausgenommen ein Porträt von G. Carré, eine Nonne von A. Faber, eine Kinderstube sowie eine Mutter mit Kind von Maria Lübbes). — Hie und da noch ein einzelner mit beachtenswerten Landschaftsstimmungen: überragend wieder C. Kappstein mit feinen Motiven aus Korfu; erwähnenswert noch R. Böhnke mit einer Spur von Stimmungsseele sowie (bei Casper) die Landschafterin (und Porträtistin) M. v. Amburger. Eine andere Landschafterin, E. Jungk, führt uns ins Hochgebirge, als Schülerin von H. B. Wieland, dessen eigene Meisterschaft in einer Figurenbilder- und Landschaften-Kollektion hervortrat.

Auffallend mag sein, daß uns in allem Bisherigen wenig von besonderen Darstellungsformen auffiel. Das Herausarbeiten größerer, silhouettenartiger Flächen, also die spezielle Formenkunst der Worpsweder, diesmal als eine Erholung von viel anderem vertreten durch ein »Zwiegespräch« u. a. des H. am Ende, zeigte sich auch in den großsilhouettierten Landschaften von J. Bretz, die vielleicht durch etwas kleineren Umfang gewinnen könnten.

Die kleinflächige, im weitesten Sinn klexige Malweise zeigt sich manchmal auch diesseits der Secessionen. Ins Breitere gehen diese Elemente bei G. J. Buchner, mit Figurenbildern und Landschaften; ins Flüchtige bei H. Strohbach, aus dessen Landschaften ein schneeiges Hochgebirge hervortritt; in verriebene Strichflächen bei W. Nowak, mit Badeszenen usw. (bei Cassirer); wogegen H. Dischler mit Schwarzwaldmotiven die Seltenheit eines Schnee- und Wintermalers darbietet, der nicht »wischt«. Hübsch flächig und auch punktig malt Fr. Felger seine Landschaften, und wieder meist mit breiten, an den Enden gerundeten Strichen C. Reiser seine Hochgebirgsstimmungen; mit wuchtigen runden, häufig leise gebogenen Klecksen arbeitet die Elemente der Landschaft Fr. Scherer heraus. Etwas wie eine Randlogik erscheint in den Konturen der Dächer, die H. Betke malt (dessen Gesichter allerdings in eine andere Geschmackswelt gehören). Kein Jüngster, sondern der altangesehene C. E. Morgenstern malt zum Teil seine Landschaften so dünn, daß die Leinwand durchscheint.

Modernste kamen uns außerhalb der eigentlichen Secessionsausstellungen wenig und ohne Neues unter. Vielleicht werden einmal die Landschaften von H. Steiner als »präkubistisch« eingereiht. Aus manchen Überformen hebt sich am ehesten eine Art Geometrie von Diagonalkreuzungen hervor, die sich in mehreren Bildern von O. Hettner findet (beide bei Gurlitt). Biologisch wird seine Geometrie in einer »Fête galante«. Er legt auch einigen Sinn in Darstellungen von Religiösem hinein. So bei seinem St. Martin; so bei seinem sehr dunkel und in bekannten Hampelbewegungen gehaltenen »Abendmahl«.

Das historisch und ästhetisch Merkwürdigste ist aber hier dies, daß etwas wie ein schöner Tod der Secession durch eine Bewährung Modernster in der Glasmalerei geschieht. Dafür und für diese überhaupt hat sich der technische Könner und historische Kenner G. Heinersdorff (jetzt in Verband mit den Mosaizisten Puhl & Wagner) bemerkenswerte Verdienste erworben. Neben manchem (bei Keller & Reiner), das mehrere Secessionisten in kunstgerechten Glasmalereien zeigte, führte eine Sonderausstellung (im Hohenzollern-Kunstgewerbehaus) neue Fenster von J. Thorn-Prikker vor, deren packende Eigenart keiner abermaligen Kennzeichnung bedarf. Auch die Werkstätte von J. Schmidt geht in solcher Richtung vorwärts. Ihre Ausstellung (Palais Lipperheide) zeigte mannigfache Weisen und Namen, enthielt auch mehrfach Religiöses: von O. Gußmann einen markanten Christus, das Haupt hoch nach links oben gerichtet; von B. Mangold einen Engel am Auferstehungsgrab, ganz »bildschnittig«, nicht »plattenschnittig«; von A. Böld mehreres Wertvolle, teils unfarbig, teils in Brauntönen und manchmal rötlich, einiges wie z. B. Krippen und eine hl. Veronika nicht ganz ohne etwas Salongeschmack, von C. Steinberg innige Chorfenster für eine Kirche in Südende, und von verschiedenen Künstlerhänden technisch Mannigfaltiges: Goldfenster, Mosaiken, Fliesenbilder auf Goldsmalten u. dgl. mehr.

Im übrigen ist, wohl aus Kriegsnot, das Kunstgewerbe auf Ausstellungen selten geworden. Um so lieber denkt man zurück an mohammedanische Kunst, die aus dem Besitz der Persischen Kunstgalerien zu London (bei Cassirer) gezeigt wurde, einschießlich indischer Malereien um 1600, welche Christkindmotive nach europäischem Vorbild behandeln. Und jetzt würde, bei dem Bedarf an Grab- und Denkmalkunst, wahrlich Gelegenheit sein, die reichhaltigen Anregungen wieder aufzunehmen, die (im Kunstgewerbemuseum) durch eine Ausstellung von Kunstschmiedearbeiten gekommen waren. Der Gegensatz des handindividuellen Schmiedens gegen das Gießen und Stanzen, der hier aus alter Zeit heraufgeholten Kunst gegen die Tiefstände im 19. Jahrhundert, der kraftschäumende Widerspruch gegen modernste Ornamentlosigkeit, der in Dornen und Spitzen und Spießen emporsprießt und durch Biegung und Drehung, durch Ausschneidung wie Abspaltung die üppigsten Muster ausführt (doch mit fast völligem Fehlen von Metallrelief) — das Ganze geführt von Schmiedemeister J. Schramm, unter Mitarbeit zahlreicher Firmen und Künstler wie F. Seeck, und mit vielfachen Vorbildern gerade auch für Friedhofskunst: das ist im Grund eine fruchtbare Geschmacksschule und von einer geradezu herausfordernden Zeitgemäßheit.

Von Aktuellem in Plastik und Architektur haben wir wohl über alles Wichtigere anderswo berichtet. Aus jener ist ein Ertrag für religiöse Kunst auch nur in geringem Umfange noch zu ergänzen. H. Glicenstein (im Künstlerhaus) kommt als Maler kaum in Betracht, etwa Familienporträts ausgenommen; als Plastiker ist er beachtenswert, insbesondere durch Charakteristiken wie »Johanaan«, »Pilatus«, »Santa« u. a.; dazu ein in Bronze ausgeführter Messias, sitzend, in sich versunken. Auch St. Hell fiel neben ihm gut auf; von seinen fast vollrunden Hochreliefs ist eines eine Kreuzigung, mit fünf Begleitfiguren. — Am meisten Aufsehen machte und vornehmlich ob guter »Stilisierung« gerühmt wurde Hötger in einer Gesamtausstellung bei Cassirer, wo sich ein andermal minder radikale Kunstfreunde an A. Gaul erfreuen konnten. Auch Casper bringt geschmackvolle Plastiken, beispielsweise eine sitzende Porträtfigur »sprechender« Art von R. Felderhoff. Über Künstler von so ausgeglichener Formenweise gehen jetzt besonders die hinaus, die gleich Barlach durch vereinfachte Flächen wirken wollen. So P. R. Henning mit Terrakotten (bei Gurlitt). So W. Krieger mit Metall-Kleinplastiken, besonders von Tieren, innerhalb

des »Ausstellerverbandes Münchener Künstler«. Noch seien die guten Büsten der Bildhauerin P. v. d. Hude genannt. — Auffällig und wohl durch Kriegssparzeit erklärlich ist das Fehlen von Plastiken aus mehrfachem Material (»Polyglyptik)«, wie sie früher z. B. aus Deutschland von M. Wiese, aus Frankreich von Rivière, aus England von Cooper und von Wilson gekommen waren.

Ganz zuletzt erschien eine plastische Großtat: der »Beethoven« von P. Breuer (bei Keller & Reiner). Hier ist wahrhafte Stilisierung, ohne die Merkbarkeit einer Absicht. Auf einem elementargeometrischen Sitze ruht, mit ihm gut zusammengehend, die Gestalt des Meisters, die Augen durch ihre Unausgefülltheit geschlossen scheinend, die linke Hand wagrecht und zusammengefaltet, die rechte aufwärts zur Faust geballt, der Oberkörper nackt, der Unterkörper mantelartig bedeckt. So gut wie nirgends eine Überschneidung. Das Ganze in ausgesprochenster Weise auf kräftige Horizontallinien angelegt. Sie wirken wie Varianten des in dem festen, breiten Mund angeschlagenen Themas, gliedern den Leib und enden unten mit dem Mantelsaum sowie mit den breiten Zehen. Einen Gegenklang finden sie in dem Zweidrittelkreis, mit dem das wulstig einfache, aber wie eine Krone wirkende Haar das Ganze nach oben schließt. Wie viel muß der Künstler in den (wie es heißt: 15) Jahren seiner Arbeit daran verworfen haben, bis er bei dieser Einfachheit stehen blieb! — Das Werk, ohne Bestellung und bisher nur in Gips ausgeführt, soll als Dauermaterial Granit oder Basalt bekommen.

Die Architektur gab uns nur eine Erinnerung, aber eine bedeutende: die an † O. Rieth (1858—1911). Seine Nachlaßausstellung im Kunstgewerbemuseum entfaltete namentlich seinen Reichtum an phantasiekräftigen Entwürfen, mit einem Ineinanderarbeiten von Tektonischem und Figürlichem, samt Malerischem. Wieder einmal ein mitreißender Gegensatz gegen das »Los vom Ornament!« Mit Recht wurden diese »Architekturträume«, dieser »Überschuß an Phantasie über den Tagesbedarf« gerühmt. Schade, daß dies größtenteils in — virtuosen — Zeichnungen stecken blieb oder auf Miethäuser aufging; die am Berliner Kurfürstendamm von seiner Hand lassen vielleicht nur wenige Vorübergehende ihre Aufmerksamkeit in diese urkräftige Überfülle versenken. Rieth setzte die Kontrastfreude der Spätrenaissance und der Barocke, speziell die Monumentalkraft des Tiepolo, mit dem modernen Vertikalstreben fort, gestärkt durch den neuen Zug zum »Megalithischen«, gemildert durch die Besonnenheit seines Meisters Wallot.

Daß der moderne Zug ins Raumgroße noch nicht Alleinherrscher ist, zeigt der uns vielerorts entgegentretende Aufschwung der Graphik engeren Sinnes. Im Künstlerhaus geht sie reichlich und gewählt durch alle Ausstellungen hindurch. Was da, um Oftgenanntes nicht zu wiederholen, von O. Goetze und Br. Héroux bei näherem Verweilen gerühmt werden könnte, all dieser Linienduft z. B. in des letzteren »Frühling«, samt vielen Exlibris, reicht über unseren Aufenthalt hinaus. Die zum Teil mehrfach tonigen Radierungen des M. v. Lerch sind vornehmlich landschaftliche und architektonische Kennzeichnungen von Eindrücken aus Städten wie Siena. Das Interessanteste waren dort aber die Radierungen von O. Sander-Herweg, vielleicht einem Meyer-Schüler. Abgesehen von Reproduktionen, überraschen besonders Großkompositionen wie »Luzifers Sturz« und »Frühlingssturm«; dazu Porträts, zarte Exlibris u. a. Seine Linien heben sich nicht scharf gegeneinander ab, füllen vielmehr die Fläche mit Übergängen. — Auch den vielfachen Gaben des neuen Graphischen Kabinettes von Neumann und des älteren Salones von Casper läßt sich hier nicht mehr gerecht werden, außer daß von den Künstlern des letzteren etwa noch Radierungen von E. Fürst und O. Leiber, Lithographien u. a. von W. Gallhof, Farbholzschnitte von H. Jarke Nennung verdienen. — Bei Gurlitt stach W. O. Alisch hervor; oder sollte auch er zu den nichtskönnenden Akademikern gerechnet werden? etwa zugunsten von H. Huber, dessen Formenähnlichkeit mit einem vielgenannten Schweizer zeigen kann, wohin das »Dekorative« führt?! W. Österle ist auch kein Alter und sein Werk nicht gleichmäßig; oft beeinträchtigt das Licht- und Schatteninteresse die Formendeutlichkeit; aber seine dort und anderswo zu sehenden Havellandschaften u. dgl., sein »Trinkerelend« und »Nach dem Krieg« zeigen mehrfach, was alles an Kräftigem auch zwischen Extremen geschafft werden kann. — Endlich und nicht zuletzt R. Stumpf, der auch im Kupferstichkabinett sich bereits als reifer Könner namentlich durch radierte Porträts von Erwachsenen und Kindern bewährte.



VERMISCHTE NACHRICHTEN

Professor Balthasar Schmitt (München) erhielt den Auftrag, für den verstorbenen Bamberger Erzbischof Friedrich von Schreiber ein Grabdenkmal zu fertigen. Die Ausführung soll in rotem Marmor erfolgen und 1918 zum Abschluß kommen. Das Denkmal soll die mittelalterliche Tumbaform erhalten, die sich im Dom bereits mehrfach findet. Professor Schmitt hat diese Form schon dem Grabdenkmal des Kardinals Hergenröther in der Abteikirche zu Mehrerau zugrunde gelegt. Bekanntlich hat dieser Künstler auch die Grabplatte für Erzbischof von Abert von Bamberg gefertigt.

Franz Xaver Dietrich (München) hat anfangs August das große Hochaltarblatt für die Magdalenenkirche in Straßburg vollendet. Es stellt die Einsetzung des hl. Altarssakramentes dar. Wir werden darüber noch genauer berichten.

Bildhauer Joseph Scheel (München) fertigte einen reichen Schnitzaltar im Auftrage des praktischen Arztes Dr. Liebl in Ingolstadt, der das Kunstwerk für die Hauskapelle seiner Klinik herstellen ließ. Die Ideenskizze der Anlage, die sich in freier Weise an den Klassizismus des späten 18. Jahrhunderts anschließt, stammt von dem Konservator Prof. Dr. Mader in München.

Maler Franz Schmid-Breitenbach) München) beging am 17. August seinen 60. Geburtstag. Er war lange in der Vorstandschaft der Münchener Künstlergenossenschaft als Kassier tätig. Im Jahre 1908 wurde er zweiter und 1909 erster Vorsitzender der Allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft, was er blieb, bis der Hauptausschuß derselben satzungsgemäß nach Berlin überging.

Der Karlsruher Landschafter Gustav Kampmann ist anfangs August gestorben. Er ist 1859 zu Boppard a. Rh. geboren.

Biblische Bilder nach Gemälden von Skovgaard. Die Christliche Studentenbewegung Dänemarks sendet durch eine Mappe, die biblische Bilder Skovgaards in gelungenen Reproduktionen enthält, kriegsgefangenen Kommilitonen Deutschlands, Frankreichs, Englands und Rußlands ihren Gruß gleichsam unter dem Motto, das ich aus den Einleitungsworten des Professors an der Universität Kopenhagen, Waldemar Ammundsen, herauslese: »Diese Zeit darf nicht spurlos an einem einzigen von uns vorübergehen — weder in den kriegführenden noch in den neutralen Ländern.« Die trostreiche Aufmunterung »Sursum corda«, Die Herzen empor zu Gott

der Hoffnung auf eine bessere Zukunft der Welt, soll den kriegsgefangenen Akademikern in den Bildern für Stunden der Erhebung und des künstlerischen Genusses im christlichen Geiste geboten werden. Skovgaard, der heute 60 Jahre alt ist, kennt das kunstfreundliche Deutschland seit der Herausgabe der großen Mappe seiner Werke durch den dänischen Staat. Volkstümlich wirkt seine Kunst durch den tiefen Glauben, der aus ihr spricht. Seine großartigen Wandgemälde, mit denen er in den Jahren 1901—11 vornehmlich den Dom zu Viborg schmückte, sind vergleichbar den Bildern der mittelalterlichen ›Bibel des armen Mannes‹. Als echt christlicher Maler trat Skovgaard 1888 mit ›Bethesda-Teich‹ erstmals an die Öffentlichkeit. Durch geschickte Zusammenstellung von Werken des dänischen Meisters aus Viborg, dem von Altartafeln und anderen Bildern entstand in der studentischen Liebesgabe eine kleine Bibel, die unsere Religionsgeschichte erzählt von der Erschaffung des ersten Menschenpaares an bis zum thronenden Christus nach der Himmelfahrt. Z.

BÜCHERSCHAU

Handbuch der Kunstwissenschaft. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion m. b. H., Berlin-Neubabelsberg.

Von diesem einzig dastehenden Werke isr soeben die 33. Lieferung erschienen. Mit ihr ist der Band ›Altchristliche Kunst‹ von Dr. O. Wulff abgeschlossen und beginnt der Band ›Die byzantinische Kunst‹ von demselben Verfasser. S. St.

Altfränkische Bilder 1917. Mit erläuterndem Text von Dr. Theodor Henner, herausgegeben und gedruckt in der Kgl. Universitätsdruckerei H. Stürtz, A.-G., Würzburg. — Preis M. 1.—

In gewohnter künsterischer und inhaltlicher Gediegenheit, für die die Namen von Verfasser und Verlag bürgen, liegen die ›Altfränkischen Bilder‹, die in ihrer fortlaufenden Sammlung eine illustrierte Kunstgeschichte Frankens bilden, im 23. Jahrgang vor. Dem dritten Jahrhundertgedächtnis des Todes von Julius Echter von Mespelbrunn ist ein nicht nur äußerlich umfänglicher Artikel gewidmet, der uns den Würzburger Fürstbischof aus seiner Zeit heraus menschlich näher bringt. Kunsthistorisch möchte ich nicht an dem Beitrag ›Aus dem Bayreuther Lande‹ vorübergehen, wegen der mehrfachen Hinweise, die hier dem Gelehrten und Künstler im Zusammenhange des großen Verstehens geboten werden. Über den wertvollen bildnerischen Schmuck brauchen wegen der weiten Verbreitung dieses an gute Werke alter Zeit gemahnenden Kalenders kaum Worte verloren zu werden. Z

Bilder aus der Champagne und von der Aisne. Zweite Folge 1916, hg. von der Champagne-Kriegszeitung VIII. Res.-Korps.

Mit der Kronprinzen-Armee vor Verdun. 69 Bilder nach phot. Aufnahmen von Paul Joh. Haack, Div.-Pfarrer. Evang. Buchhandl. Gerhard Kauffmann, Breslau 1916.

Die beiden Bildersammlungen, zunächst bestimmt als Erinnerung für die Champagne- und Verdunstreiter, enthalten einen nicht geringen künstlerischen Ertrag. Beide ergeben vor allem in zahlreichen Variationen ein fest umrissenes Bild der Kirchenbaukunst, besonders der dörflichen, in Französisch-Lothringen und in der Champagne. Letztere hat die bei weitem ältere und höhere Kultur. Zahlreiche Kirchen, wie z. B. in St. Masmes, Warmeriville, Bazancourt, stammen in ihren Hauptteilen noch aus ber romanischen, sehr viele aus der gotischen Zeit. Typisch ist, daß der Turm sich über der Vierung erhebt, er sei reich gegliedert wie bei den schon genannten Kirchen und derjenigen in Berru bei Reims oder einfacher wie in Pinon oder Epoye. Die letzteren mit ihren tief herabhängenden Dächern sitzen wunderbar im Dorfe drin. Außer einer großen Mannigfaltigkeit bietet dieser Kirchentyp noch den Vorteil, die Baumasse fester zusammenzufassen und monumentaler gestalten zu können, ohne in die Gefahr zu laufen, aus dem Dorfbilde herauszufallen. Viele Kirchen sind zerstört, doch bieten ihre Trümmer wie z. B. in Ripont uud Séchault, mit ihren prachtvollen Schattenwirkungen den Künstlern sehr beliebte Vorwürfe. Eine Wiedergabe der zahlreichen Soldatengräber ist einem besonderen Hefte vorbehalten. Wir finden daher hier nur wenige, wie z. B. den von Künstlerhand angelegten Heldenfriedhof Witry-lès-Reims.

Einen rein bäuerlichen Geist atmen die bescheidenen, meist einschiffigen Kirchen der Woëvre-Ebene. Fast alle Dächer sind nach italienischer Art nur wenig abfallend; die ungegliederten vierkantigen Türme stehen in der Längsachse gegenüber dem häufig flachen Chorabschluß. Dieser ist meist verjüngt, so daß im Innern zwei Ecken für Nebenaltäre bleiben. Die Ausstattung ist fast ausschließlich in bescheidenen, aber ziemlich bunten Barock- und späteren Formen gehalten. Eine Ausnahmestellung nimmt die wundervolle gotische Kirche in Etain ein. Grundriß und Formen sind sehr reich. Das Mittelschiff ist z. T. eingestürzt, der prachtvolle Chor mit der äußert geschickt angelehnten alten Sakristei ist dagegen noch fast ganz unbeschädigt und wird es hoffentlich auch bleiben.

Dr. Hans Bartmann, z. Z. im Felde

Die Entwicklungsgeschichte der Stile in der bildenden Kunst. Von E. Cohn-Wiener. Verlag von B. G. Teubner, Leipzig. 2 Bände, mit Abbildungen. Band 317 der Sammlung ›Aus Natur und Geisteswelt‹. Jeder Band geh. M. 1.—, in Leinw. M. 1.25.

Verfasser bietet eine kurze Darstellung des Ganges der Kunstentwicklung im Zusammenhang mit kulturgeschichtlichen Andeutungen und unter Weglassung aller nicht unbedingt nötigen kunstgeschichtlichen Angaben. Aus jeder Entwicklungsperiode werden wenige charakteristische Schöpfungen herausgegriffen, an denen Vergleiche mit früheren und später folgenden oder mit Arbeiten anderer Völker angestellt werden zu dem Zwecke, die Zusammenhänge und Abweichungen klarzulegen. Dabei fallen für den Anfänger, der nicht in der Lage ist, zu größeren Büchern zu greifen, manche recht nützliche Winke ab, die zu eigenen Vergleichen und zum Nachdenken über den Kern der Kunstfragen, namentlich auf den Gebieten der Architektur und des Kunstgewerbes einladen. Es war kaum anders möglich, als daß bei der knappen Fassung des Versuches, die unübersehbare Mannigfaltigkeit des künstlerischen Gestaltens jeweils die einzelnen Perioden in ein Schema zu zwängen, sich manches nicht recht einfügen will und kann und auch Einseitigkeiten vorkommen und Irrungen, wie in Bd. II, S. 43 die Behauptung, das Barock habe unzählige romanische Kirchen in seinem Geschmack umgestaltet, aber keine einzige gotische. Der Verfasser geht an dem in seinen Augen gefährlichen katholischen Ideenkreis (Bd. II, S. 40), der ihm, wie er gleich im ersten Satze in nicht glücklicher Weise berichtet, fremd ist, den man aber doch kennen soll, wenn man über kirchliche Kunst schreibt, im allgemeinen vorüber. Er muß sich denn auch bei Behandlung der Entwicklung des christlichen Gotteshauses auf das technische Problem beschränken. Die Bezeichnung ›Impressionismus‹ für eine gewisse malerische Anschauungsweise wird in einem viel weiteren Sinne gebraucht, als die kunst-

geschichtliche Bedeutung derselben zuläßt. Aus der nächsten Vergangenheit und der Gegenwart werden lobend genannt, wie üblich, Menzel, Millet, Monet, Manet, Degas, Leibl, Liebermann, Leistikow, Uhde, Rodin, Sascha Schneider, Hodler, Behrens, Messel, Bruno Paul, Riemerschmied, Muthesius. Die vorangehende Periode wird in allem verdammt.

S. Staudhamer

Theodor Volbehr, Die Absichten des Kaiser-Friedrich-Museums der Stadt Magdeburg und andere Hefte. Preis je 10 Pf. Gedruckt von A. Wohlfeld, Magdeburg.

Das Magdeburger Kaiser-Friedrich-Museum hat sich vorzugsweise durch seine vorbildliche kunsterzieherische Richtung einen bedeutenden Ruf erworben. Der Mangel an großen heimischen Kunstschätzen wie an älteren Werken bildender Kunst überhaupt hatte den Gedanken gezeitigt, die Kultur des deutschen Hauses, und zwar möglichst mit heimischem Einschlag geschichtlich darzustellen. »In einer lückenlosen Folge wird die Entwicklung des Zimmers vom 15. Jahrhundert bis zum heutigen Tage vorgeführt, und zwar in geschlossenen Bildern, d. h. in Räumen, die in der Gestaltung der Wände und Decken, im Mobiliar und im Wandschmuck, in jeglichem Gerät den einzelnen Kulturperioden entstammen.« Die beiden letzten Zimmer dienen ungezwungen als Beispiel und Gegenbeispiel, indem sie der Afterkunst der Gründerjahre unser modernes Kunstgewerbe gegenüberstellen. »So wandert man durch die Jahrhunderte, und wenn man sich Zeit läßt, kann man in ihnen allen heimisch werden. Denn überall ist dafür gesorgt, daß man begreift, wie es kommt, daß die Dinge sich wandeln. Man sieht die Einflüsse, die von hierher und von daher kommen, und man sieht, wie sie in alte Überlieferungen hineindringen und sie langsam umgestalten. Damit das auch dem klar werde, der ohne Vorarbeit auf den verschiedenen Gebieten der Kulturgeschichte durch diese Welt wandert, ist nicht nur in den ‚Führern' des Museums auf alles Wichtige in dieser Beziehung hingewiesen, sondern es hängen auch in jedem einzelnen Raum ausführliche gedruckte Orientierungen über alles, was zum Verständnis dieser Wandlungen notwendig ist.« In gleicher Weise ist in den anderen Abteilungen, vor allem in der Gemäldegalerie, für eine gute Anleitung gesorgt.

Doch hiermit ließ es der rührige Direktor Volbehr noch nicht bewenden. Ihm liegt daran, daß der Besucher des Magdeburger Museums auch die einzelnen Kunstwerke in ihrem Gehalt und ihrer geschichtlichen Bedeutung voll ausschöpfe. Hierzu an einzelnen Beispielen anzuleiten, gibt er eine Folge von Heftchen heraus. In dem ersten bespricht er die soeben nur knapp gezeichneten Absichten; die übrigen enthalten je eine oder mehrere gute Abbildungen mit Begleittext, wie z. B. Hans von Marées Selbstbildnis, seine Entwürfe zu den »Hesperiden«, das Biedermeier-Zimmer, Otto Eckmanns »Frühlingsteppich,« die Madonna eines Unbekannten, Karl Haiders »Frühlingsgewitter«, sämtlich im Besitz des Kaiser-Friedrich-Museums. Den feinsinnigen Text zu jeder Abbildung hat Volbehr selbst geschrieben. Sein Stil ist geistreich, tief und zugleich volkstümlich genug. Aus der Fülle seiner Kenntnisse heraus fällt es ihm nicht schwer, mit wenigen Strichen einen ansprechenden kulturgeschichtlichen Rahmen für jedes Kunstwerk zu zeichnen, den Künstler als Persönlichkeit dem Beschauer näher zu bringen, vor allem aber in das Wesen des Werkes selbst fast unmerklich einzuführen.

Jeder Besucher eines Museums nimmt gerne Abbildungen einiger ihm liebgewordener Kunstwerke mit nach Hause. Erhält er für den Preis von 10 Pf. zu dem Bilde noch einen guten und fesselnden Begleittext, so wird eine nochmalige Betrachtung in häuslicher Ruhe an Hand eines so trefflichen Führers doppelten und dreifachen geistigen Gewinn bringen. Es ist daher zu hoffen, daß das Beispiel Volbehrs bahnbrechend sein wird.

Rechtsanwalt D. Bartmann, Dortmund

Kunst und Krieg. Von Dr. Oskar Döring, M.-Gladbach 1916. Volksvereinsverlag, GmbH. Preis M 1.20.

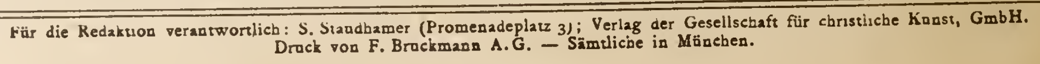
Das Thema »Krieg und Kunst« hat schon viele Federn in Bewegung gesetzt, mancher Aufsatz hierüber wäre besser ungedruckt geblieben. Gründlich durchdacht und mit Geist und Herz erfaßt hat Momme Nissen den Gegenstand in seinem Buche »Der Krieg und die deutsche Kunst«. Momme Nissen, selbst Künstler, wendet sich an jene, die fähig sind oder sein sollten, die tiefsten Zusammenhänge von Kunst und Kultur zu erfassen. Auf den gleichen Grundlagen fußt Dr. Döring, in der Durchführung des Themas stellt er jedoch eine andere Seite der Sache in den Vordergrund. Er untersucht im ersten Teile kurz die Strömungen, die in der Künstlerschaft vor dem Ausbruch des gegenwärtigen Völkerringens zutage traten, würdigt im folgenden Abschnitt jene Kunstwerke der gesamten Vergangenheit, zu welchen die Kriege und schließlich Kampfmotive überhaupt den Anstoß gaben, um schließlich im dritten und umfassendsten Kapitel sich über die Aufgaben der Gegenwart auszusprechen. Der Zweck des letzten Teiles, den Kreisen, welche mit der Kunst weniger vertraut sind, den richtigen Weg zu zeigen und sie vor Mißgriffen zu bewahren, bringt es mit sich, daß hier alle wichtigen Punkte zur Sprache gelangen, die überhaupt für die Beurteilung von Kunstwerken, insbesondere von Denkmälern in Frage kommen. Kunstfreunde, die sich rasch über die wesentlichsten Anforderungen an ein Kunstwerk unterrichten wollen, so wie weitere Kreise des Volkes werden das Büchlein Dr. Dörings mit größtem Nutzen lesen. Die am Schluß gegebene Anregung auf Errichtung eines künstlerischen Blindenfürsorgehauses als eines Denkmals der Tränen dürfte deswegen kaum verwirklicht werden, weil die erwachsenen männlichen Blinden ein Zusammenleben in größerer Anzahl zumeist nicht lieben, für die blinden Kinder aber in den schon allerwärts bestehenden Erziehungsanstalten gesorgt werden kann. An besonders liebevoller Fürsorge für die blinden Krieger wird es hoffentlich nicht fehlen. Aber auch viele »monumenta lacrimarum« werden erstehen; daß diese künstlerisch, gedankentief, trostreich gestaltet werden, dazu mögen Dörings Anregungen kräftig beitragen.

S. Staudhamer

Zeichen-Archiv, Illustrierte Monatsschrift für Zeichen-, kunst- und geschmackbildenden Unterricht und verwandte Gebiete. Organ des bayerischen Schularchivs für Zeichnen, München. Herausgeber und Schriftleiter: L. M. K. Capeller in Pasing bei München. Verlag: Bayer. Schularchiv für Zeichnen, München. Geschäftsstelle: München-Pasing. — Vierteljährlich M. 2.50.

Inhalt der ersten Nummer: Vorwort. — Kunst und Schule: Oskar Zwintschers künstlerische Entwicklung. — Kinderarbeiten, eine Forderung an die Schule. — Die Bedeutung der breiten Feder als Ausdrucksmittel im Zeichenunterricht. — Archivsammlungen. — Beispiel und Gegenbeispiel: Plakate. — Rundschau.

»Glaube und Kunst.« Religiöse Meisterbilder in Ton- und Farbendruck. Jede Lieferung enthält ein Blatt mit erläuterndem Text. Preis der Lieferung M. 1.—. Blatt 22: Die Ekstase des hl. Augustin von Kaspar Crayer, mit Text von Dr. J. E. Kappel. — Blatt 23: Himmelfahrt Christi von Rembrandt, mit Text von Dr. O. Döring



Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH.
Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.









